

Bakalářská práce

**Skam: žánrová analýza a
(trans)mediální vyprávění**

Martina Dutá

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Skam: žánrová analýza a (trans)mediální vyprávění* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala *Mgr. Jakobovi Kordovi Ph.D.* za cenné rady a připomínky ohledně mé práce, které mi poskytl i přes, mnohdy stresující, časovou tíseň.

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD..... | 5 |
| 1 PRAMENY A LITERATURA..... | 8 |
| 1.1 VYMEZENÍ PRAMENŮ..... | 8 |
| 1.2 VYHODOCENÍ LITERATURY..... | 9 |
| 2 METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA..... | 13 |
| 2.1 ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ..... | 13 |
| 2.2 TRANSMEDIALITA A ONLINE DRAMA..... | 17 |
| 2.3 NARATOLOGICKÁ KONSTRUKCE FIKČNÍHO SVĚTA..... | 21 |
| 3 ŽÁNROVÁ ANALÝZA..... | 25 |
| 3.1 ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ..... | 25 |
| 3.1.1 <i>Teen drama</i> | 25 |
| 3.1.2 <i>Mýdlová opera a realismus</i> | 32 |
| 3.1.3 <i>Sitcom</i> | 35 |
| 3.2 PRÁCE SE SOUNDTRACKEM V KONTEXTU ŽÁNŘŮ..... | 36 |
| 4 KONSTRUKCE FIKČNÍHO SVĚTA..... | 39 |
| 4.1 TITULKOVÁ SEKVENCE..... | 39 |
| 4.2 ÚVODNÍ EPIZODY..... | 41 |
| 5 TRANSMEDIÁLNÍ VYPRÁVĚNÍ V ONLINE DRAMATU..... | 48 |
| 5.1 VYUŽÍVANÁ MÉDIA K ROZVOJI NARATIVU..... | 48 |
| 5.2 PRÁCE S TRANSMEDIÁLNÍM VYPRÁVĚNÍM..... | 50 |
| ZÁVĚR..... | 54 |
| SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY..... | 59 |
| SEZNAM PŘÍLOH..... | 63 |
| 1. <INSTAGRAMOVÝ ÚČET LOGLADY99>..... | 64 |
| 2. <INTERTEXTUÁLNÍ ODKAZ NA INSTAGRAMU>..... | 65 |
| 3. <GRAFICKÝ DESIGN ÚVODNÍCH TITULKŮ>..... | 66 |
| 4. <MEZITITULKY ONLINE A TELEVIZNÍ VERZE>..... | 67 |
| 5. <DATUM A ČAS ZVEŘEJNĚNÍ ÚVODNÍHO KLIPU>..... | 68 |

ÚVOD

Za téma své bakalářské práce jsem zvolila analýzu narativních prostředků v norském seriálu *Skam* (2015-2017), a to především z toho důvodu, že se podle mě vymyká právě způsobem vyprávění současné seriálové tvorbě a zaslouží si tak být podroben důkladnějšímu rozboru. Seriál mě zaujal v několika hlediscích. Každá ze čtyř sérií se soustřeďuje primárně na jednoho z protagonistů, zároveň je to každou sérií jiná z postav. V návaznosti na to se v jednotlivých sériích řeší primárně odlišná témata, ačkoli některá z nich jsou prostupná napříč všemi sériemi. Zajímavé je také to, že se primárně jedná o online seriál, určený pro sledování na internetu.¹ S tím souvisí i fakt, že jednotlivé epizody mají rozdílnou délku, od necelých čtrnácti minut po padesátiminutové. Toto však hraje roli pouze v televizní verzi seriálu, která je považována až za druhotný distribuční kanál. Právě způsob distribuce je jednou z nejcharakterističtějších prvků pořadu. Na internetu je *Skam* uveřejňován po jednotlivých scénách, které jsou přístupné na oficiálních webových stránkách pořadu,² a to v reálném čase, kdy se v rámci narativního světa odehrávají. Jednotlivé scény jsou pak prokládány chatovými konverzacemi mezi postavami a příspěvky ze sociální sítě Instagram, které nám přibližují život postav v okamžicích, které nejsou zaznamenány kamerou a zprostředkovány videem. Na konci každého týdne jsou videa sestříhána do celé epizody seriálu, která se pak vysílala v rámci televizního vysílání televizní stanice NRK3.³ Tato verze je však již ochuzena o informace z ostatních platforem. Zajímavé je, že pořad zcela překročil svou cílovou skupinu, pro kterou byl zamýšlen⁴, a ve výsledném tvaru se na něj v televizním vysílání dívalo přes milion diváků.⁵ A ačkoli je vyroben primárně pro norské publikum, prorazil ve velké míře i za hranicemi státu. O tom svědčí i fakt, že práva na tento formát jsou prodávána zahraničním televizím, které v současnosti vytvářejí

¹ Jednotlivých charakteristikám tzv. online dramatu, jak jej pojmenoval Glen Creeber, se zabírám v části *Metodologická východiska*.

² NRK. *Skam.p3.no* [online]. Oslo: NRK, ©2018 [cit. 27.4.2018]. Dostupné z: <http://skam.p3.no/>.

³ Pořad byl zvláštní i způsobem programování v televizním vysílání. Ve své práci se však tomuto aspektu nevěnuji.

⁴ Tuto skupinu a další aspekty produkčního záměru vysvětluji v části *Metodologická východiska*.

⁵ PICKARD, Michael. Norway feels Shame [online]. 26.8.2016 [cit.20.11.2017]. Dostupné z: <http://dramaquarterly.com/norway-feels-shame/>.

vlastní verze.⁶ O tu americkou se stará sama autorka norské verze Julie Andem.⁷ V Dánsku vznikl seriálu divadelní spin-off⁸, sama televizní stanice P3 NRK se v letošním roce (2018) rozhodla natočit spin-off seriálový.⁹

V souvislosti se způsobem vyprávění skrz několik různých médií jsem se rozhodla provést analýzu transmediálního vyprávění, kdy se snažím zanalyzovat, jak moc podstatné jsou informace sdělované napříč přidruženými platformami a zda je musí divák nutně znát, aby pochopil narativní děj zprostředkovaný pomocí videa.

Kromě analýzy transmediálního vyprávění tvoří značnou část mé práce i žánrová analýza pořadu. Tyto dvě části spolu v rámci pořadu částečně souvisí. Transmediální vyprávění skrz nejrůznější platformy by nebylo tak účinné, pokud by se nedalo zasadit do přirozeného prostředí jak hlavních protagonistů, tak cílové skupiny diváků. A protože je Skam o studentech střední školy v norském Oslo, a hlavní cílová skupina jsou jejich vrstevníci, je využívání těchto prostředků naprosto legitimní a přirozené. U určení žánrových konvencí a zařazení do jednotlivých žánrů vycházím z producerského zařazení, kdy se snažím najít prvky pro tyto žánry typické, a následně s nimi seriál Skam konfrontovat, případně najít žánrové kategorie, do kterých by pořad mohl také spadat, ačkoli do nich nebyl jmenovitě zasazen producenty.

V menší míře se v práci také věnuji několika dalším analýzám, které napomáhají pochopit konstrukci fikčního světa. Jedná se o analýzu prvních epizod jednotlivých sérií, analýzu titulkové sekvence a analýzu zvukové stopy. První jmenovanou jsem zvolila z důvodu, že Jason Mittell ve své publikaci *Complex TV*¹⁰

⁶ Mezi evropské země, které již formát koupily, patří Francie, Německo, Itálie, Nizozemí či Španělsko. Další podrobnosti jsou dostupné na: PHAM, Annika. Skam to be remade in France, Italy, Germany, Spain, the Netherlands [online]. 16.8.2017 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/skam-to-be-remade-in-france-italy-germany-spain-the-netherlands>.

⁷ VESTRHEIM, Emma. Julie Andem to bet he showrunner for the US version of SKAM [online]. 12.11.2017 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <https://www.cinemascanadinavia.com/julie-andem-to-be-the-showrunner-for-the-us-version-of-skam/>.

⁸ PHAM, Annika. Skam gets Danish Theater Spin-off [online]. 25.4.2017 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/skam-gets-danish-theatre-spin-off>.

⁹ VESTRHEIM, Emma. SKAM spinoff underway in Western Norway [online]. 3.4.2018 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <https://www.cinemascanadinavia.com/skam-spinoff-underway-in-western-norway/>.

¹⁰ MITTELL, Jason. Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015. ISBN 978-0-8147-6960-7.

tvrdí, že pilotní díl diváky seznámí se základními atributy důležitými pro vývoj narace. Protože se Skam však v rámci hlavních narativních linií dá zdánlivě rozdělit na čtyři části podle sérií, rozhodla jsem se zanalyzovat úvodní epizody každé z nich. Pro tento postup jsem se rozhodla z důvodu, abych určila, zda nám všechny předkládají informace potřebné pro pochopení narativu v dané sérii i v rámci celého pořadu. U pilotního dílu celého seriálu se věnuji i aspektům, které jsou důležité pro celý pořad a které nejsou přítomné v dalších prvních epizodách jednotlivých sezón.

Pro zkoumání titulkových sekvencí jsem se rozhodla proto, že je s nimi pracováno velice specifickým způsobem a v obou případech distribuce odlišně. Zajímá mě, které aspekty o seriálu lze vyčíst z úvodních titulků, jak se pracuje s mezititulky a jaké jsou v nich rozdíly mezi online a televizní verzí.

Rozhodla jsem se věnovat i užití zvukové stopy, a to z toho důvodu, že podle mého hraje velmi důležitou roli v rozvoji narativu. Na základě své znalosti seriálu dokonce usuzuji, že s ní autoři pracují různými způsoby, které se v analýze snažím najít a popsat.

Během práce s prameny jsem se setkala s jazykovým problémem. Zatímco jednotlivé epizody Skam jsou k dispozici i s českým překladem titulků, veškerý materiál na oficiálních webových stránkách a přidružených platformách důležitých k transmediálnímu vyprávění je přístupný pouze v norštině. Ačkoli mám základní znalosti norštiny, nebyla jsem schopna v některých případech přeložit doslovný smysl vyjádření. Toto bylo ztíženo i přítomností slangových výrazů. V určité chvíli se pro mě tedy stalo primárním pochopit spíš téma konverzací než doslovné překlady, které nebyly k mému cíli práce důležité.

1 PRAMENY A LITERATURA

1.1 VYMEZENÍ PRAMENŮ

Primárním pramenem, ze kterého vycházím, je seriál *Skam* z produkce norské veřejnoprávní televize NRK. V době vypracování mé práce je seriál již ukončen po čtyřech řadách, které byly vysílané v letech 2015-2017. Z tohoto hlediska považuji za nezbytné zaobírat se seriálem jako celkem, jelikož kompletnost díla je podstatná pro analýzu narativního vyprávění. Vycházím z epizod v originálním norském znění s vloženými titulky, a to s jejich českým překladem. Některé texty obsažené v seriálu však nejsou přeloženy v celém znění, k jejich překladu mi slouží má základní znalost norského jazyka a v případě potřeby dostupné titulky v anglickém znění. Ve své práci vycházím jak z televizní verze seriálu, tak z jednotlivých segmentů, které byly uveřejňovány v rámci internetových stránek. Ačkoli se v televizní verzi jedná o totožné scény pouze seskládané do delší časových úseků, liší se především ve způsobu titulkování, kterému se ve své analýze také věnuji. V rámci analýzy transmediálního vyprávění se opírám převážně o fragmentární verzi z oficiálních stránek, protože je důležité dát tyto úseky do konfrontace s informacemi uveřejňovanými přes odlišné platformy.

Dalším pramenem, se kterým pracuji, jsou webové stránky seriálu.¹¹ Nachází se zde veškeré časové informace o zveřejňování jednotlivých částí seriálu, které jsou důležité pro správné časové uchopení v rámci vyprávění. Také se zde nachází uveřejněné příspěvky z jiných médií, převážně konverzace z aplikace Messenger a fotografie a videa ze sociální sítě Instagram, které doplňují narativní výstavbu děje, a tím pádem přispívají k transmedialitě, která je pro *Skam* charakteristická. Většina zveřejněného textu na tomto serveru je v norštině, k jejich vyhodnocení používám vlastní překlad. Na těchto stránkách se také objevují informace o postavách, a to jejich data narození, školy, ze kterých přešly na společnou střední školu a odkazy na profily na sociálních sítích.

¹¹ NRK. *Skam.p3.no* [online]. Oslo: NRK, ©2018 [cit. 27.4.2018]. Dostupné z: <http://skam.p3.no/>.

Dále vycházím ze dvou rozhovorů s autorkou projektu, producentkou Julií Andem. První z nich poskytla pro norský filmový a televizní magazín Rushprint.¹² Tento rozhovor mi slouží k získání informací o žánrovém ukotvení seriálu, jak jej chápou autoři. Z této premisy vycházím ve své žánrové analýze, kdy se snažím toto tvrzení potvrdit, korigovat či případně doplnit. Je zde také nastíněna producentská minulost Julie Andem pro televizi NRK, kdy využívala už některé z postupů dále rozvíjených ve Skam. Celý rozhovor je dostupný pouze v norském jazyce, kdy se opírám o svůj překlad.

Druhý rozhovor poskytla pro Drama Quarterly¹³. Z něj si беру především informace o vývoji projektu, jeho předprodukční části a samotné produkci. Je mi nápomocný k uchopení pořadu jako díla utvořeném na základě výzkumů norské společnosti. Také z jeho části vycházím v analýze transmediality, kdy se snažím potvrdit či vyvrátit tvrzení, že sledování Instagramu postav není důležité k pochopení vývoje děje. Text je k dispozici v anglickém jazyce, kdy vycházím z vlastního překladu.

1.2 VYHODOCENÍ LITERATURY

V této části představím nejdůležitější publikace a studie, které využívám v rámci jednotlivých analýz seriálu. Udávám zde jen základní informace o jejich charakteru, jelikož se jimi podrobněji zabývám v následující kapitole věnované metodologickým východiskům. Většina z nich se zaměřuje na naratologickou strukturu analýzy děl jako je žánr, narativní struktura, možnosti transmediální narace. V některých případech se zaměřuje i na formální aspekty díla. V důsledku toho, že se jedná o poměrně nový pořad, neexistují téměř žádné odborné publikace, které by se věnovaly primárně seriálu Skam. Jedinou práci, kterou jsem v době své rešerše objevila, je diplomová práce, která vznikla ve Švédsku. Z důvodu jazykové bariéry jsem se rozhodla ji nepoužít.

¹² FALDALEN, Jon Inge. *Nerven i „Skam“ skal være sterk og relevant* [online]. 4.4.2016 [cit.20.11.2017]. Dostupné z: <https://rushprint.no/2016/04/nerven-i-skam-skal-vaere-sterk-og-relevant/>.

¹³ PICKARD, Michael. *Norway feels Shame* [online]. 26.8.2016 [cit.20.11.2017]. Dostupné z: <http://dramaquarterly.com/norway-feels-shame/>.

Základní publikací pro možnost žánrové analýzy je kniha Glena Creebera *The Television Genre Book*.¹⁴ V úvodní kapitole je představena obecná teorie žánru, k čemu je využíván a jaké má limity. V následujících jednotlivých kapitolách jsou představovány základní žánry spojené s televizní fikční a nonfikční tvorbou. Pro mou práci jsou podstatné kapitoly Soap Opera a podkapitoly Teen drama (kapitola Drama) a Situation Comedy, Part 1 (kapitola Comedy). U první jmenované kapitoly je pro mě důležitá i její podkapitola věnovaná realismu v mýdlové opeře, neboť souvisí i s dalším žánrem, který budu analyzovat, a to sociální realismus. Na základě těchto částí určuji hlavní prvky jednotlivých žánrů, které pak analyticky aplikuji na mnou zkoumaný seriál v žánrové analýze.

U sociálního realismu se z hlediska žánrové ukotvenosti, a především s ohledem na využívané formální aspekty žánru obracím k práci z filmové teorie a historie. Jedná se o *Dějiny filmu*¹⁵ Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Publikace shrnuje dějiny světové kinematografie od jejího počátku až do prvních let 21. století. Pro mě je z této práce podstatná část věnující se stylu a formě modernismu, který charakterizují u definice sociálního realismu a jím využívaných formálních prostředků ve filmu. Aspekty, které Bordwell a Thompsonová definovali ve spojení s filmovým realismem, mi přijde velmi dobře srozumitelné a aplikovatelné i na sociální realismus v televizní tvorbě, ačkoli se jedná o filmovou teorii.

Jsem si vědoma toho, že využívat práce zabývající se filmem není v případě studia televize nejšťastnějším řešením. Obracím se na ní především kvůli větší podrobnosti o užívaných prostředcích spojenými se sociálním realismem.

Ke studiu narativity vycházím ze dvou knih. První z nich je *Television: critical methods and applications*¹⁶ Jeremyho Butlera. Je základní knihou popisující jednotlivé aspekty, kterých si všimnout v rámci analýzy vyprávění. Zároveň vše vysvětluje na příkladu soap opery, což využiji i u žánrové analýzy.

¹⁴ CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015. ISBN: 978-1-84457-526-8.

¹⁵ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění a Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN: 978-80-7331-207-7.

¹⁶ BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. New York: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-88328-3.

Druhou knihou je *Narrative Strategies in Television Series*¹⁷ Gabby Allrath a Marriion Gymnich. V úvodní části knihy se autorky věnují obecným aspektům užitým v konstrukci narativního vyprávění, které lze následně aplikovat při jeho analýze. Následně se v publikaci nachází dílčí případové studie výběrových televizních pořadů. Pro mou práci je podstatná první zmíněná část, ze které vycházím v případě analýzy titulkových sekvencí, kterým autorky připisují velkou důležitost v uvedení do narativního světa.

Dále pracuji s knihou Jasona Mittella *Complex TV*.¹⁸ Mittellova práce se zaměřuje na jednotlivé aspekty televizního díla, kterých si je možné všimnout při jeho analýze a které z něj mohou udělat dílo komplexní. Pro mě je východiskem především v analýze pilotní epizody celého seriálu. Autor udává, co v ní hledat k určení základních narativních otázek. Také v ní nachází prvky, které pomáhají definovat pořad z hlediska divácké percepce. Mittell se v publikaci věnuje i transmediálnímu vyprávění, jehož analýza je důležitou součástí mé práce.

Hlavní studií, ze které vycházím v analýze transmediality, je *Television drama series and transmedia storytelling*¹⁹ Lothara Mikose. Ta se zabývá možnostmi, které mohou být využity při aplikaci tohoto druhu vyprávění. Za nejdůležitější pro analýzu ji vidím z důvodu, že Mikos vidí tento způsob narativní výstavby jako producentický přístup, kdy je od počátku rozhodnuto, že celkový příběh bude vyprávěn skrz několik platform. Mikos však svou studii aplikuje na tvorbu určenou především pro televizi, proto s ní pro své účely pracuji volněji, přesněji řečeno ji posouvám do oblasti internetu a jemu přidružených funkcí.

K tomu, abych mohla správně aplikovat předchozí studii do jiné oblasti je mi nápomocna práce Glenna Creebera *It's not TV, it's online drama*²⁰. Uvádí jasné charakteristiky tohoto druhu dramatu a ozřejmuje jeho vývoj. Ačkoliv lze na online

¹⁷ ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN: 978-1-4039-9605-3.

¹⁸ MITTELL, Jason. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015. ISBN 978-0-8147-6960-7.

¹⁹ MIKOS, Lothar. Television drama series and transmedia storytelling. *Northern Lights*. 2016, č.14, str.47-64, DOI: 10.1386/nl.1447_1.

²⁰ CREEBER, Glen. It's not TV, it's online drama: The return of the intimate screen. *International Journal of Cultural Studies*. 2011, roč.14, č.6., str. 591-606, DOI: 10.1177/1367877911402589.

drama nahlížet jako na žánrový rámec, já s ním pracuji především kvůli jeho distribučním podmínkám a možnostem ve vyprávění s ním spojeným.

K analýze transmediality je mi také nápomocna publikace Radomíra Kokeše *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*.²¹ Kokeš v knize nastavuje rozdělení seriálové tvorby na základě několika druhů možné seriality²². Vycházím z jeho poznatků k návazné serialitě, ačkoli není plně aplikovatelná na mnou zkoumaný produkt. Je to především z toho důvodu, že Kokeš nepočítá s možnostmi vyprávění skrz několik různých médií, které dohromady tvoří celek. O jeho práci se tedy v tomto případě opírám pouze volně. Kokeš také navrhuje způsob analýzy seriálového vyprávění skrze tázací model. Ten mi je nápomocen při přenášení informací mezi médii a následné analýze jejich možného vynechání či nevynechání a tím ovlivněného omezení zprostředkovaných informací pouze pomocí následného televizního vysílání díla.

Ve své práci provádím také analýzu zvukové vrstvy pořadu, u které se opírám o poznatky Julie Brown v její práci *Ally McBeal's Postmodern Soundtrack*.²³ Ačkoli se studie zabývá především analýzou zvukové stopy jednoho konkrétního seriálu, lze v ní najít i všeobecně určující informace o tom, jak může hudba sloužit ve výstavbě vyprávění a jaký může mít vliv na naraci. Brown upozorňuje i na využití ticha. Právě z těchto tezí v práci vycházím. Nutné je poznamenat, že s hudbou se v pořadu *Skam* pracuje v určitých aspektech jinak, než je tomu v případě pramenu zkoumaném Julií Brown. I přesto lze nalézt obecné prvky, které platí pro oba seriály.

Téměř všechny publikace, ze kterých vycházím ve své práci, mají pro mé potřeby jeden problém, a to, že se zabývají převážně angloamerickou televizní tvorbou. To zabraňuje plné přenositelnosti na *Skam*, který pochází ze Skandinávie, jejíž tvorba se v mnohých aspektech odlišuje. Základní a obecné prvky však považuji za platné pro tvorbu napříč jednotlivými státy, proto je ve své práci využívám.

²¹ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016. ISBN 978-80-7470-146-7.

²² Bližšímu seznámení s druhy seriality navrženými Kokešem se věnuji v metodologické části práce.

²³ BROWN, Julie. *Ally McBeal's Postmodern Soundtrack* [online]. In: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2 (2001), str. 275-303. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3557483>.

2 METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA

Seriál Skam jsem se rozhodla zkoumat z několika hledisek, která jej mohou nejlépe vystihnout v jeho kompletnosti. Poněkud problematická je skutečnost, že seriál existuje ve dvou odlišných formách, které vznikly v důsledku jejich distribuce. Jedná se o verzi vzniklou primárně pro internet a následně televizní verzi téhož materiálu. Obě dvě formy ve své práci kombinuji. To činím z důvodů, že ačkoli je primárním způsobem distribuce uveřejňování materiálu na internetových stránkách, zřizovaných televizní stanicí NRK, audiovizuální obsah není přístupný mimo území Norska. Proto jsem se v analytických částech věnovaných žánru, pilotním epizodám a zvukové stopě rozhodla pracovat s televizní verzí pořadu. V ní však nijak neuvažuju její programování v rámci vysílání, především proto, že není pro žádný z mých zkoumaných aspektů důležitou. Internetovou verzí pořadu využívám především u analýzy možnosti transmediálního vyprávění a způsobu užití titulkových sekvencí, kdy je ve velkém množství komparuji i s televizní verzí a hledám mezi nimi shody a odlišnosti.

2.1 ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ

Za nedílnou součást své práce považuji žánrovou analýzu. Jako východisko pro zařazení do žánru mi byl rozhovor, který poskytla autorka celého projektu Julie Andem. Ta v tvorbě vycházela z rozhodnutí, že by se mělo jednat o propojení sociálního realismu, mýdlové opery a sitcomu.²⁴ Jelikož si za primární cílovou skupinu určila adolescenty ve věku šestnácti let²⁵, rozhodla jsem se, k již zmíněným žánrům, přiřadit i teen drama, jehož určující prvky se snažím v pořadu nalézt a potvrdit tak svou hypotézu o možnosti zařazení do tohoto žánru. Stejně tak Skam zařazují také do kategorie online drama, které definuji později ve svém textu.²⁶ Příslušnost k tomuto žánru však neprověřuji v žánrové analýze, a to z důvodu, že s ním pracuji spíše pro jeho distribuční možnosti. Připouštím však, že by se seriál jako online drama dal analyzovat i z žánrového hlediska podle užitých naratologických a stylistických aspektů žánru.

²⁴ FALDALEN, cit.11.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Kategorii Online drama, jak ji definoval Jeremy Creeber, lze vztáhnout jednak ke způsobu naratologickému, tak k distribučnímu.

S žánrovým zařazením, jako součástí své práce, jsem se rozhodla pracovat proto, že se domnívám, že se jedná o důležitý aspekt televizní tvorby, který v tomto případě hraje i významnou roli pro možnost transmediálního vyprávění. Jde mi převážně o konfrontaci s tím, jak jsou jednotlivé žánry chápány a jak jsou jejich jednotlivé aspekty využívány v rámci mnou zkoumaného seriálu. V žánrech, které budu analyzovat se snažím nalézt prvky, díky kterým je zrovna toto žánrové zasazení vhodné pro tento druh vyprávění. Ačkoli se již podle producentského určení jedná o směsici několika různých žánrů, analyzuji každý z nich zvlášť. Pouze zařazení do mýdlové opery a realismu nelze plnohodnotně oddělit, a tak se jim věnuji ve společné části. U nich pak hledám hlavně shodu v prvcích jako je narativ, typy postav, prostředí a u některých i užití stylové prostředky. Tyto prostředky jsou pro mé posuzování podstatné z důvodu jejich časté aplikovatelnosti napříč televizní tvorbou. Tvoří základní indikátor pro pochopení, o co v pořadu půjde a mohou tak naplnit divákovu očekávání, nebo s nimi naopak pracovat kreativně.

U některých z mnou zkoumaných žánrů se na dříve jmenované prvky soustřeďuji více, a to především z důvodu, že jsou pojaty více konkrétně než u jiných. Tím případem je převážně teen drama, které se vymezuje velmi podrobnými a jasně určenými konvencemi. Základní charakteristiky a mnou zkoumané prvky uvádím u jednotlivých žánrů jako součást jejich analýzy, v této metodologické části ale považuji za důležité ozřejmit můj přístup k vymezení sociálního realismu, a to především z důvodu, že jej z části zkoumám s pomocí teorie převzaté z filmové vědy.

Ačkoli je Skam pořad fikční, je založen na sociologickém výzkumu, který před napsáním vedla autorka projektu Julie Andem na středních školách napříč Norskem.²⁷ Julie Andem žánr sociálního realismu v rozhovorech vztahuje především k naraci. V té se i já pokusím nalézt a definovat společenské problémy, které Skam otevírá. K sociálnímu realismu přistupuji tak, jak je na něj nahlíženo v britském a evropském prostředí, tedy jako na strategii pro reprezentování sociálních reálií tříd.²⁸ Ačkoli je realismus, potažmo sociální realismus, často

²⁷ FALDALEN, cit.11.

²⁸ MCCARTHY, Anne. Realism and soap opera. In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.76-82. ISBN: 978-1-84457-526-8.

vztahován k mýdlové opeře, ve své práci jej uvažuji nejen jako přidružený k tomuto žánru, ale také s ním pracuji samostatně, protože se domnívám, že jeho význam v naraci seriálu je natolik výrazný, než aby byl rozuměn pouze jako součást jiné kategorie. Od Marion Jordan přebírám myšlenku, že by sociální realismus měl být zobrazován pomocí divákům všední a povědomé scény obsahující místa jako jsou ulice, domovy, kuchyně a podobně. Také se držím myšlenky, že čas by měl být přítomný a díky stylu bychom měli mít kompletní pohled na realitu.²⁹

Co se týče stylistických prostředků u sociálního realismu, opírám se o chápání autorů věnujících se filmu. Přestože se jedná o tendence používané v kinematografii primárně před více než 70 lety, domnívám se, že jejich využívání k docílení realismu stále převládá a že tyto prvky jsem schopna nalézt i ve Skam. Zvolila jsem si tuto charakteristiku převážně proto, že stejné prostředky bývají spojovány i s tvorbou pro televizi, ale Bordwell s Thompsonovou je charakterizují podrobněji a v širším hledisku, nevztahované na jednotlivé žánry. Jak jsem již zmínila, i já jsem se rozhodla realismus analyzovat jako samostatnou kategorii, nespádající pod jiné žánry, proto mi přijde nepatřičné využít aspekty popisované u jiných žánrů.

S mýdlovou operou bývá spojen především pojem *zero degree style*, který k tomuto žánru vztahuje televizní teoretik Jeremy Butler. Jedná se o neviditelný televizní styl, se kterým je často spojováno využívání vícekamerového snímání v polocelcích a high-key svícení. Smyslem tohoto stylu je dodat pořadu co největší stylistickou realističnost.³⁰ Ačkoli ve Skam je tento styl také užívaný, v mnohých momentech se od něj ustupuje. Proto jsem zvolila způsob analýzy přes jednotlivé aspekty typické pro realistické pojetí v kinematografii. Jedná se mi především o poukázání využívání těchto zavedených prvků, které se v určitých chvílích vymykají klasické televizní stylistice užívané mýdlových operách a dělají tak styl pořadu Skam mnohem zajímavější.

Bordwell a Thompsonová uvádí tři modernistické tendence spjaté převážně s poválečným sociálním realismem v evropské filmové tvorbě. Jsou to objektivní

²⁹ JORDAN, Marion. Realism and Convention. In: Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Paterson and John Steward (ed.) *Coronation Street*. Londýn: BFI, 1981. Zmiňované v MCCARTHY, Anne. Realism and soap opera. In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str. 76-82. ISBN: 978-1-84457-526-8.

³⁰ BUTLER, Jeremy G. Television style. New York: Routledge, 2010, str. 26-69. ISBN: 978-0-415-96512-5.

realismus, subjektivní realita a autorský komentář.³¹ Pro mou práci využívám první dva jmenované, autorský komentář vynechávám z důvodu jeho nepřítomnosti ve zkoumaném díle.

Objektivní realismus se vyznačuje epizodickým vyprávěním, útržky ze života, kamera mnohdy natáčela i po skončení akce, nebo když se na scéně „nic nedělo“. Často měly filmy otevřené konce a nedořešené dějové linie.³² Pracovalo se s dlouhými záběry, podpořené pohyby kamery. Nebylo tedy manipulováno s časem a mohlo jít o plynulé zprostředkování v „reálném čase“.³³ Také se pracovalo s akustickým prostředím a tichem.³⁴ *Subjektivní realita* ukazovala jednotlivce a jejich psychologické pohnutky k činům. Nebylo výjimečné využívat flashbacky pro vyobrazení nedávné minulosti.³⁵

Pro mou práci je podstatné pojetí realismu, ovšem nevyhýbám se ani prvkům, které nelze označit za realistické. V rámci teorie televize je povoleno, aby realistické texty byly homogenní a obsahovaly i antirealistické texty.³⁶ Nezahrnují do toho pouze zprávy či sportovní přenosy, ale taktéž drama.³⁷ Svou pozornost v práci obracím k jednomu nerealistickému prvku, který se zdá být ve *Skam* velmi výrazný, a tím je zvuková složka pořadu.

V mém zájmu je především poukázat, jakým způsobem se pracuje s diegetickou a nediegetickou hudbou a jakou roli má v budování narativu. Julie Brown uvádí, že hudba svým způsobem vtrhává do diegetického světa.³⁸ Jednou z jejích tezí je, že slova písní mohou sloužit jako anotace k dramatu, téměř jako voiceover.³⁹ Také nám může posloužit jako komentář k psychologickému rozložení postavy.⁴⁰ Brown se však zmiňuje i o roli ticha ve zvukové stopě. Ticho může být využito k tomu, aby se dospělo k větší realističnosti.⁴¹ Právě tyto teze se snažím

³¹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit.14, str. 365.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž, str. 366.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ PEARSON, Roberta E., SIMPSON, Philip (ed.). *Critical dictionary of film and television theory*. London: Routledge, 2001, str.371-376. ISBN 0415162181.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ BROWN, cit.21, str. 275.

³⁹ Tamtéž, str.280.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, str. 299.

aplikovat na Skam a pochopit, jakým způsobem je hudba podstatná v těchto oblastech. Kromě hudby se věnuji i práci s dalšími ruchy a zvuky, potažmo práci s tichem.

2.2 TRANSMEDIALITA A ONLINE DRAMA

Ve své práci se budu také věnovat analýze využití transmediality k vybudování fikčního světa. Proto považuji za důležité ozřejmit dva pojmy, které v tomto případě využívám. Jedná se o již zmíněnou transmedialitu, a pak také online drama. Oba pojmy pokládám za podstatné, vztáhnou-li je k naraci, ale také z důvodu specifického druhu distribuce, které jsou s nimi spjaty. Pokusím se tady osvětlit, co je pojmy myšleno, úžeji je definovat a uvádím i některé příklady, kdy je v historii s těmito prvky pracováno. Následně i definuji, jak k nim přistupuji v práci já.

„Účely transmediálních televizních drama sérií jsou ponechat narativní svět živý a přemostit mezery mezi sezónami, udělat drama více atraktivní pro různá cílová publika, dát více informací o postavách, než je možné v televizních show a značně zapojit publikum do zážitku dramatu.“⁴²

Transmediální vyprávění definuje Jason Mittell jako „signifikantní expandování možností televizního vyprávění do pole jiných médií, od knih po blogy, videohry až ke skládacím puzzlím.“⁴³ Podle některých kritiků se nejedná o nich nového. Mikko Lehtonen dokonce tvrdí, že transmedialita již existuje pod pojmem intermedialita.⁴⁴ Intermediální reference jsou ty, které odkazují k textům v jiných médiích, jako je literatura či film.⁴⁵ Lothar Mikos ve své studii *Television drama series and transmedia storytelling* uvádí stať Henryho Jenkinse, který vidí transmedialitu v tom, že „*transmediální příběh je rozvíjený mezi několika mediálními platformami, kdy každý nový text tvoří osobitý a hodnotný příspěvek*

⁴² MIKOS, cit.18, str. 55.

⁴³ MITTEL, cit.17, str. 292.

⁴⁴ LEHTONEN, Mikko. Oh no, man's land. Theses on intermediality. *Nordicom Review* [formát pdf]. 2001, roč.22, č.1, str. 71-83. ISSN:0349-6244. Dostupné z: http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/28_lehtonen.pdf.

⁴⁵ ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion, SURKAMP, Carola. Towards a Narratology in TV Series. In: ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion (ed.). *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Str. 35. ISBN: 978-1-4039-9605-3.

k celku.⁴⁶ Ačkoli Mikos uznává, že podle této definice v transmedialitě a intermedialitě rozdíl není, následně sám transmedialitu definuje: „Z produkčního hlediska transmediální vyprávění je systematické plánování příběhu skrze několik odlišných platforem- a ne jednoho příběhu na různých či několika platformách.“⁴⁷ Pro povahu, jakou seriál *Skam* má, rozhodla jsem se ve své práci vycházet právě z transmediality jako produkčního východiska, jak ji definoval Mikos. Právě ta je pro mě výchozí myšlenkou k přístupu k pořadu v rámci analýzy.

Dále Mikos, odvolávajíc se na Marie-Louis Ryan, uvádí dva způsoby užívané u transmediálního vyprávění. Prvním jsou adaptace literárních děl, prequely a sequely. Za druhý způsob označuje projekty (např. televizní dramata), kdy je příběh od začátku koncipován k pokrytí různých mediálních platforem. Ovšem i v tomto případě vidí jako hlavní distribuční platformu televizi.⁴⁸ Pro mě bude výchozí druhý zmíněný způsob, neboť *Skam* je původní projekt, který v době mé analýzy nemá žádné prequely a sequely. Navíc, jak uvedu podrobněji v samotné analýze, využívá několika médií k vytvoření fikčního světa. Musím se vůči Mikosovi vymezit v tom, kdy on vidí za primární kanál televizi. Pro pořad *Skam* je to naopak internet. Jedná se sice o produkt televizní stanice a do televizního vysílání jde také, to je však až druhotný způsob distribuce. Navíc právě pro internetovou verzi seriálu je důležitá transmedialita ke konstrukci fikčního světa, jehož konstrukt je následně přenesený na televizní obrazovky.

Transmediálnímu vyprávění se věnuje i Jeremy Butler. Uvádí několik příkladů užívání transmediality v televizní tvorbě z minulosti. Zaprvé je to příklad seriálu *The Office*, kdy byl pořad doprovázen blogy psanými aktéry seriálového vyprávění. Tyto příspěvky bylo možné si přečíst na webových stránkách.⁴⁹ V tomto případě se však o jednostrannou cestu v narativním vyprávění, která slouží spíše jako propagační materiál, a na rozvíjení narace nemá žádný význam.⁵⁰ Jako druhý uvádí příklad kriminálního pořadu *Homicide: Life on the Street*. Pořad byl uváděn na televizi NBC, na oficiálních internetových stránkách stanice pak byl publikován

⁴⁶ JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press, 2006. In: MIKOS, Lothar. *Television drama series and transmedia storytelling. Northern Lights*. 2016, č.14, str.50. DOI: 10.1386/nl.1447_1.

⁴⁷ Tamtéž. Str. 52.

⁴⁸ Tamtéž. Str. 53.

⁴⁹ BUTLER, cit.15, str.48.

⁵⁰ Tamtéž.

online pořad s názvem *Homicide: Second Shift*. V jedné epizodě byly pořady propojeny a děj z *Homicide: Second Shift* ovlivnil narativ v televizní verzi *Homicide: Life on The Street*.⁵¹

Jako jeden z nejvíce citovaných pořadů užívající transmediální vyprávění je zmiňován americký seriál *Lost*. Jason Mittell v *Complex TV* píše, že seriál nevyužívá tento druh vyprávění pouze k vytvoření narativního světa, ale také k uvádění nových postav, příběhů, časových period či seriálové mytologie.⁵² K tomu tvůrci využili několika různých možností, jako videohry, knihy, webové stránky, online videa, bonusová DVD.⁵³

Příklady v předchozích dvou odstavcích uvádím z důvodu, abych poukázala, jak se nejčastěji pracuje s transmediálním vyprávěním. Ve všech případech se jedná o způsob, jak nejvíce udělat televizní pořady atraktivní a přítomné i během přestávek mezi sezonami či ho využít k dobudování fikčního světa. Užítí těchto příkladů jsem zvolila i proto, aby byla vidět následná odlišnost seriálu *Skam* a s tím posun v možnostech transmediality.

Nyní se pokusím ozřejmit pojem *online drama*. Creeber tento druh dramatu definuje jako fikci, která je speciálně dělaná pro to, aby byla sledována na internetu.⁵⁴ Uvádí tři charakteristické prvky televize, které následně nachází i jako nedílnou součást internetového prostředí. Prvním zmiňovaným je *živost*. Televize je neustálým dodavatelem materiálu, a to že ji dodává v téměř stejném okamžiku, kdy se události dějí, ji dodává na autenticitě a realističnosti.⁵⁵ Druhým bodem je *intimita*. Televize dodává obrazy do domestikovaného prostředí. Tato forma přímého adresování divákovi může navodit nový sociální/komunální vztah.⁵⁶ Třetí charakteristikou je *televize jako hybridní médium*. Kombinuje divadlo, film, noviny a rádio, ovšem s výhodami, které mu poskytují právě dříve zmíněné body živost a intimita.⁵⁷

⁵¹ Tamtéž. Str.49

⁵² MITTELL, cit.17, str.304.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ CREEBER, cit.19, str. 592.

⁵⁵ Tamtéž, str.593.

⁵⁶ Tamtéž, str. 593.

⁵⁷ Tamtéž, str. 593.

Creeber ve svém textu uvádí příklady prvních pořadů vytvořených primárně ke čtení na internetu. V souvislosti s tím cituje Johna Hartleyho: „*Jednou z internetově nejvíc populárních inovací byla kamera umístěná v něčí ložnici, dovolující uživateli kontrolovat naše domácí banality (s příslibem intimity běžné v televizním vysílání blokovanou) ve skutečném čase, vše dělané soukromými individualitami v jejich vlastních domech.*“⁵⁸ Již v tomto citátu můžeme nalézt přítomnost živosti a intimity. Creeber dále v textu poukazuje na hybriditu internetu v tom, že je komplexní v možnosti, ve stejnou dobu na několika oknech, provádět několik různých činností-poslouchat, číst, psát, mluvit.⁵⁹ Všechny tři charakteristiky následně ukazuje na jednom z prvních internetových „seriálů“ *JenniCam*.⁶⁰ Ačkoli tento pořad byl spoustou kritiků kritizován, našli se i tací, kteří v tom viděli příslib nové éry. Pro mnohé se jednalo o novou formu soap opery a oceňovali na něm větší míru autenticity, než jakou nabízel televizní ekvivalent žánru.⁶¹ Creeber ve studii zmiňuje i další vývoj práce s online dramaty.⁶²

Musím poznamenat, že i samotná autorka *Skam*, Julie Andem, ve své předchozí práci využila aspektů, které umožňují online platformy. V roce 2007 začala na stanici NRK Super pracovat na pořadu *Sara*, což byl fiktivní videoblog založený na komunikaci přátel skrz online platformy.⁶³ Později se podobnému způsobu vyprávění věnovala i v pořadu *Mia*, kde stejně jako v *Sara*, byly přítomné blogy, videoblogy, ale také hrané části s neviditelnou kamerou.⁶⁴ Jak s těmito principy pracuje ve *Skam*, je součástí mé analýzy.

Pokud tedy vycházím z definice online dramatu Glena Creebera, kterou jsem uvedla na začátku a zohledním jeho vývoj, lze říci, že se jedná o pořady, které

⁵⁸ CREEBER, cit.19, str. 596.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Podrobnosti o tomto pořadu se lze dozvědět v Creeberově studii věnující se online dramatu.

⁶¹ CREEBER, cit.19, str.976.

⁶² První skutečná online dramata vznikla v roce 2006, kdy Benjamin Castelow Johnson, britský univerzitní student, založil vlog na Youtube, kde se vydával za amerického teenagera „Emokid21“ a na základě odpovědí od „Emogirl21“ se vytvořil vztah, který sledovali tisíce lidí. Později se však přišlo na to, že se jedná o vykonstruovaný příběh, ne o skutečnost. Ve stejném roce vzniklo první fikční drama dělané a konzumované výhradně online. Pořad *Lonelygirl21* se poučil z chyb vytvořených během „Emokid21“ a tvůrci vytvořili fiktivní profily nejen na Youtube, ale i na dalších sociálních sítích, jako byl MySpace. Projekt byl odhalen jako online drama samotnými tvůrci. Více o online projektech viz. CREEBER, cit.19, str.598-603.

⁶³ FALDALEN, cit.11.

⁶⁴ Tamtéž.

využívají možností, které nabízí internet. Často jsou spojeny právě s různým transmediálním narativem skrz sociální sítě a jejich hlavní distribuční kanál je opět internet. V rámci internetu je také povoleno zobrazování věcí pro televizi stále nepřijatelných. Tyto Creeberovy charakteristiky jsou důležité pro mé pojetí transmediálního vyprávění a jeho funkčnosti na poli internetu, ale také omezení v rámci televizní verze pořadu.

Ve své práci se zaměřím na to, jakým způsobem je budována narace prostřednictvím transmediálního vyprávění v internetové verzi pořadu a jaká omezení to přenáší pro přenesený konstrukt na televizní obrazovky.

K transmedialitě přistupuji jako ke způsobu vyprávění, který byl předem zamýšlen producenty a má výpovědní hodnotu, nikoli pouze jako k doplňujícímu zdroji informací, který není pro pořad prvotně podstatný. Podrobím zkoumání informace na jednotlivých platformách, přes které je příběh konstruován a pokusím se potvrdit důležitost těchto zdrojů pro pochopení fikčního světa. V rámci těchto pozorování pracuji s tvrzením Julie Andem, že není nutné znát informace z ostatních médií a stačí sledovat videa, které dohromady dávají kompletní narativ.⁶⁵

2.3 NARATOLOGICKÁ KONSTRUKCE FIKČNÍHO SVĚTA

Za základní seznámení s fikčním světem považují Gabby Allrath a Marion Gymnich úvodní titulky. Označují je za jeden z nejdůležitějších indikátorů, které nám mohou dát informace o hercích a autorech. Jejich součástí bývá hudební motiv, který má identifikovat, o jaký pořad a žánr se jedná, stejně tak může uvést základní témata pořadu.⁶⁶ Krátce se zabývají taktéž mezititulky, které, citující Seymoura Chatmana, mají funkci „jednoduchého pojmenování – uvedení charakteru, města, dne nebo uplynulé doby.“⁶⁷ Připouští také, že jedním z charakteristických prvků pořadu se mohou stát mezititulky.⁶⁸ Jejich tezi o podobě a funkci titulkových sekvencí uvádím z toho důvodu, že jsou jednou složkou v mé analýze. Soustředím se na to, jakým způsobem toto zobecnění platí pro titulky ve Skam, kdy s nimi

⁶⁵ PICKARD, Michael. Norway feels Shame [online]. 26.8.2016 [cit.20.11.2017]. Dostupné z: <http://dramaquarterly.com/norway-feels-shame/>.

⁶⁶ ALLRATH, GYMNICH, cit.16, str.12.

⁶⁷ CHATMAN, Seymour. New Directions in Voice-Narrated Cinema. In: HERMAN, D. (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbia, OH: Columbia State University Press, 1999. Zmíněné v: ALLRATH, Gabby, GYMNICH, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Str. 16. ISBN: 978-1-4039-9605-3.

⁶⁸ ALLRATH, GYMNICH, cit.16. str.16.

producenti pracují svým specifickým způsobem. V práci se věnuji oběma zmíněným druhům, tedy úvodním titulům i mezititulům. Zkoumám také jejich použití v internetové a televizní verzi seriálu a snažím se popsat, v čem se jejich funkce shoduje a v čem se případně navzájem liší.

Součástí mé práce je i analýza pilotního dílu celého seriálu. Jason Mittell právě tuto epizodu pokládá za důležitou v uvedení do fikčního světa. V epizodě mají být navozeny vztahy mezi postavami, které musí být hned od začátku jasné, ale je pro něj důležité i nastínit žánr seriálu.⁶⁹ Stejně tak mají být rozehrány základní intriky a narativní strategie, kterými se budou tvůrci dále řídit.⁷⁰ K charakteru způsobu narace, kterou Skam využívá a kterou podrobněji přiblížím právě v analytické části, jsem se rozhodla, že kromě pilotní epizody seriálu se budu věnovat i prvním epizodám jednotlivých sérií. V důsledku toho se snažím určit, které informace poskytuje pouze pilotní díl celého seriálu a které se krystalizují z dalších zkoumaných epizod.

Fikčnímu světu a jeho konstrukci se věnuje také Jeremy Butler, který uvádí, že je důležité věnovat pozornost mizanscéně a postavám, jejich charakteru, zevnějšku, akcím, které provádějí.⁷¹ Tyto prvky zkoumám v rámci žánrové analýzy, kdy se díky nim často snažím vsadit pořad do jednotlivých žánrů. Pozorněji se zabývám kategorií postav, a to převážně u určení postav hlavních a proměny jejich významnosti v rámci narativu. Prvkům načrtnutým Butlerem se věnuji také ve zkoumání transmediálního vyprávění, kdy se pokusím nalézt, zda s nimi na této ploše pracují producenti výrazněji než v televizní verzi. Částečně se jimi zabývám i u pilotních epizod.

Radomír D. Kokeš ke konstrukci seriálového světa přistupuje přes vymezení seriality a určení prvků, které se v rámci každé z nich využívá. Serialita je pojem označující způsob, jakým nám jsou předávány informace a vztahy mezi jednotlivými epizodami.⁷² Kokeš vymezuje pět druhů. Jedná se o serialitu

⁶⁹ MITTELL, cit.17, str.55.

⁷⁰ Tamtéž. Str.58-60.

⁷¹ BUTLER, cit.15, str.55-69.

⁷² KOKEŠ, cit.20, str.35.

oddělenou, nenávaznou, polonávaznou, návaznou a rozrušující.⁷³ Zároveň ale nepředpokládá platnost jednoho modelu pro celý seriál.⁷⁴

Oddělená serialita je charakteristická tím, že pokud porovnáme stav makrosvěta mezi dvěma po sobě následujícími epizodami seriálu, nenajdeme zde shodné fikční postavy.⁷⁵ V rámci jednotlivých epizod se setkáváme s odlišnými příběhy. Divák tak má možnost mezi jednotlivými epizodami komparovat kompozičně motivované prvky. Pokud je osnovou vyprávění naznačeno, že se události v epizodách dějí v rámci jednoho fikčního makrosvěta, má divák možnost si na základě informací z jednotlivých epizod dělat představu o celém makrosvětě.⁷⁶

V *nenávazné serialitě* sdílí makrosvět mezi dvěma po sobě následujícími epizodami alespoň jednu společnou fikční postavu. Narativně však jednotlivé epizody nejsou propojeny. Divák i nadále může pracovat pouze s komparativně odvozenými informacemi napříč epizodami, útržkovité informace z jednotlivých epizod mu dávají více informací o vlastnostech fikčních entit. Ačkoli má divák víc informací, stále zde chybí spojitost mezi příběhy jednotlivých epizodních světů a časová kontinuita.⁷⁷

Polonávazná serialita už dává divákovi možnost nejen komparativního získávání informací, ale také kumulativního. Každá epizoda vypráví uzavřený příběh, ve kterém se vyskytují epizodní postavy, zároveň jsou ale epizodní světy napříč seriálem propojeny minimálně jednou dějovou linií.⁷⁸

Návaznou serialitu Kokeš definuje jako tu, kde „převládá lineární příčinné propojování epizodních světů na více úrovních“.⁷⁹ V návazné serialitě se používá kumulativní způsob vyprávění, protože dění napříč díly se vyvíjí a nesetkáváme se zde s jednotlivými příběhy pro samotné epizody.⁸⁰ Osnova seriálu propojuje jednotlivé události a kumuluje je, tím utváří celý makrosvět. V epizodních světech

⁷³ KOKEŠ, cit.20, str.16.

⁷⁴ Tamtéž, str.17.

⁷⁵ Tamtéž, str.35.

⁷⁶ Tamtéž, str.36.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, str.37.

⁷⁹ Tamtéž, str. 17.

⁸⁰ Tamtéž, str.40.

má širší prostor pro práci s informacemi, může pracovat s více narativními liniemi. Jednotlivé narativní linie prostupují napříč sezonou či dílem jako celkem.⁸¹

Rozrušující serialita vytváří síť vztahů mezi fikčními prvky, kdy může i zpětně narušovat a měnit vztahy v epizodách předešlých. Nejde tedy jako u polonávazné a návazné seriality, o plynulé směřování kupředu. Rozrušující serialita tuto iluzi plynulosti vytváří také, ale zároveň klade nové informace, které stav těchto věcí minulých mění.⁸²

Při studování Kokešovy knihy jsem narazila na problém, kdy do jeho vymezených druhů seriality nelze zcela zasadit mnou zkoumaný pořad. Problém tkví především v tom, že autor ve svém dělení nepracuje s možností transmediální narace. I přesto se lze opírat o jeho pojetí návazné seriality, kam *Skam* svou povahou nejlépe spadá. Toto určení je pro mě výchozí především jako odrazový bod k analýze transmediálního vyprávění, kdy se díky kumulaci informací z jednotlivých platforem snažím nejlépe rekonstruovat naraci.

V rámci analytické části práce se pokusím *Skam* co nejlépe postihnout, a to především v otázkách budování jak jednotlivých postav, tak celého fikčního světa. Zaměřím se na narativní otázky prolínající se skrz jednotlivé části seriálu na ploše epizody, sezóny a pořadu jako celku. Částečně se věnuji i roli hudby v komponování narace a dalším způsobům jejího využití. Dále se soustředím na důležitost transmediálního vyprávění, užití jednotlivých platforem k rozvoji fikčního makrosvěta a omezení informací získaných v rámci televizní verze bez přidružených informací z přidružených zdrojů.

⁸¹ KOKEŠ, cit.20, str.40.

⁸² Tamtéž, str.41.

3 ŽÁNROVÁ ANALÝZA

3.1 ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ

V analýze pracuji tak, že se zaměřím na každý žánr samostatně. Po vyhodnocení základních aspektů spojovaných s analyzovanými žánry, v čemž se především opírám o publikaci *The Television Genre Book* editovanou Jeremy Creeberem, se následně pokusím nalézt tyto prvky ve *Skam*, popsat jejich užití a tím žánrové určení nastolené producenty podpořit či k němu mít výhrady. V důsledku své znalosti seriálu jsem se však rozhodla zařadit seriál v první řadě do kategorie teen drama, se kterým se v původním žánrovém označení neworkuje. Toto rozhodnutí jsem učinila z důvodu jasně vytyčené cílové skupiny, pro kterou je žánr teen drama nejčastěji produkován.

Během svého zkoumání jsem narazila na prvky, které mají jednotlivé žánry společné a kterým odpovídá i mnou zkoumaný projekt. Za jeden z nich lze považovat zaměření se na konkrétní komunitu. Tato charakteristika je typická pro mýdlovou operu, sitcom i teen drama, i když v každém z těchto žánrů je komunita pojímána jinak. U mýdlové opery jde o nějakou konkrétní komunitu či rodinu, zatímco u sitcomu se jedná o malou skupinu typu rodiny, přátel či kolegů. Teen drama si zase žádá, aby komunita byla tvořena adolescenty.

3.1.1 TEEN DRAMA

Teen drama se, jakožto žánr, v první řadě vyznačuje přítomností adolescentů v hlavních rolích.⁸³ Děj seriálu *Skam* se odehrává okolo studentů Hartvig Nissens skole v Oslo. Vymezení hlavní postavy příběhu je však poněkud složitější. Dá se pracovat s dvěma možnostmi. Vzhledem k cílovému publiku, které autorka projektu Julie Andem vytyčila na dívky ve věku šestnácti let,⁸⁴ lze za hlavní postavy považovat pěťici dívek, které tvoří malou Russebuss skupinu.⁸⁵ Do ní patří Eva,

⁸³ MOSELEY, Rachel. Teen drama. In: CREEBER, Glen (ed.) *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.38. ISBN: 978-1-84457-526-8.

⁸⁴ PICKARD, cit.12.

⁸⁵ Russebuss jsou autobusy spojené s tradičními norskými Russ oslavami k zakončení studia střední školy. Oslavy jsou spojené s různými aktivitami a bývají ukončeny 17.května, kdy Norové slaví Den Ústavy. Více informací k Russ oslavám je k dispozici ve studii Williama A. Corsara a Berit O. Johannesen *Collective Identity Intergenerational Relations, and Civic Society: Transition Rituals Among Norwegian Russ* [formát pdf]. 28.8.2013 [cit.20.3.2018]. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0891241613498419>.

Noora, Sana, Vilde a Chris. Pokládat Chris za jednu z hlavních postav je však diskutabilní, jelikož se jí dostává v rámci narativu jen malého prostoru a její postava ho nijak zvlášť nerozvíjí.

Druhá možnost, podle které lze určit hlavní postavy, souvisí se způsobem vyprávění. Každá série se věnuje primárně jednomu aktérovi děje. Jmenovitě to jsou Eva, Noora, Isak a Sana.⁸⁶ Z části se tedy postavy v rozdělení překrývají. V Isakově narativu se ale až na výjimky neseťkáváme s postavami Chris a Vilde.⁸⁷ Isak je ústřední postavou třetí série a s jednotlivými aspekty, které jsou v ní klíčové, se setkáváme již v prvních dvou sériích. V příběhu, který se odehrává kolem pětice dívek, se jeho postava řadí spíše k postavám vedlejším.

V jednotlivých sériích lze za hlavní postavy pokládat i ty, které jsou v ostatních naprosto upozaděny. V první sérii, věnované Evě, by touto postavou byl její přítel Jonas. Ten svou důležitou roli má i v Isakově příběhu,⁸⁸ jakožto jeho nejlepší přítel. V Noory příběhu by jí byl William. S ním se setkáváme hojně i v sérii první a přes jeho absenci hraje důležitou roli i v závěrečné sezóně.⁸⁹ Ve třetí sérii, věnované Isakovi, důležitou roli ve vývoji hraje Even, se kterým se zde setkáváme prvně. A v téže sérii je náznakem uvedena další skupina postav důležitých v sérii čtvrté, a to Sanin bratr Elias a jeho přátelé, především Yousef.

Lze tedy říct, že postavy, které hrají důležitou roli v jednotlivých sériích, mohou být v ostatních řadách postavami vedlejšími, ojediněle dokonce epizodními.⁹⁰ Tento prvek je v rámci seriálové tvorby poměrně inovativní. I přes takto problematické rozdělení se však vždy jedná o postavy teenagerů.

Mezi další postavy, které se v žánru poměrně hojně vyskytují, patří dospělí, převážně rodiče a učitelé.⁹¹ Skam se v tomto žánru poněkud vymezuje, a to převážně proto, že dospělé postavy v roli rodičů či učitelů po první tři série téměř absentují. Setkáme se sice s matkou Evy, která se občas objeví doma, téměř celou dobu je však pracovně nepřítomná, a to dokonce i mimo Norsko. Eva se s ní

⁸⁶ Eva je hlavní postavou první řady, Noora druhé, Isakovi se věnuje třetí série a čtvrtá se soustředí na Sanu.

⁸⁷ Setkávají se pouze na společných večírcích nebo v první sérii, kdy Chris projevuje zájem o Isaka.

⁸⁸ V rámci 3.série.

⁸⁹ Přítomen je až v posledních třech dílech série a na velmi malé ploše.

⁹⁰ Eva, hlavní hrdinka první série, je v průběhu třetí naprosto upozaděna.

⁹¹ MOSELEY, cit.83, str.39.

dostává do konfliktu právě kvůli její neustálé nepřítomnosti s poznámkou: „*Nemůžeš být celý rok pořád pryč a najednou se tady zjevit a mluvit mi do života. Takhle to prostě nefunguje.*“⁹² O jejím otci se dozvídáme pouze to, že žije v Bergenu a zdá se, že do její výchovy není vůbec zapojen. Ještě méně jsou zapojeni rodiče do života Noory, která dokonce žije sama se spolubydlícími a s rodiči mluví jednou za měsíc.⁹³ Tato informace je jediná zmínka, kterou o nich za celou dobu trvání fabule Noora pronese. Stejně tak absentují Williamovi rodiče. Vilde zase žije s matkou, o které se dozvídáme, že je drogově závislá a rodičovskou funkci v jejich vztahu přejímá spíše Vilde. Jediné harmonické soužití v rámci rodiny je vyobrazeno u Sany, která je vychovávána v muslimské rodině a životní styl rodiny se odvíjí od pravidel náboženství, ve kterém žijí. Celá tato situace tak může reflektovat jedno z témat, kterému je věnován velký prostor a kterému se i já později ve své práci věnuji, a to je pojetí islámu a jeho pozice v západní společnosti. Velkou roli, kterou by měli mít rodiče při výchově svých potomků, tak v příběhu přebírá školní lékařka, ke které se dospívající postavy obrací se svými problémy.

Skam pracuje s tradičními tématy typickými pro žánr teen drama, jako je láska, sex, homosexualita, poruchy příjmu potravy a další.⁹⁴ Jedním z hlavních rozvíjených aspektů je láska. Tu jako hlavní narativní téma nacházíme ve všech čtyřech hlavních příběhových liniích, kopírujících jednotlivé řady, ale nalézáme ji i u vedlejších narativních linií. V příběhu Evy vidíme pár, který ve vztahu testuje vzájemnou důvěru. Eva podezírá přítele Jonase z nevěry, v důsledku toho pak sama podvede. Vztah nakonec na konci první série ukončí, avšak mnoho nedořešeného ohledně dvojice se táhne skrz celý seriál. Noora se zase zamiluje do kluka, do nějž je zamilovaná její kamarádka Vilde. Objekt jejich citů je ale také člověk se špatnou pověstí, co se týče holek, a kterému není cizí násilí, což Noora zásadně odmítá a pro ni samotnou jsou city k němu z počátku nepřipustitelné. Paradoxně díky tomuto vztahu dokáže do určité míry revidovat své názory. Isak se snaží uvědomit si, kdo opravdu je, jaké jsou jeho genderové preference. Při tom pozná Evena, do kterého se zamiluje, ale problém představuje Evenova přítelkyně. V poslední sérii se Sana potýká s tím, že se jí líbí kamarád jejího bratra, který však není muslim, a tak se za něj nebude moci provdat, jelikož to zakazuje Korán.

⁹² Epizoda 1x08.

⁹³ Epizoda 2x06.

⁹⁴ MOSELEY, cit.83, str.40.

S láskou a teen dramatem souvisí i téma sexu. Ve Skam je na něj nahlíženo jako na nedílnou součást života mladých. Není pojímán pouze v rámci partnerských vztahů, ale mnohem častěji se setkáváme s častým střídáním sexuálních partnerů, které je spojené především se zábavou a alkoholem na četných večírcích. V důsledku tohoto životního stylu je nepochopena Noora, která je často kvůli absenci sexuální promiskuity osočována ze strany Vilde. Pro tu jako jediné vysvětlení existuje odlišná sexuální orientace Noory, s čímž ji několikrát v rámci narativu konfrontuje. Mladí v seriálu berou sex jako zábavu a druhý možný přístup, tedy sexuální zdrženlivost, pro ně často představuje něco nemyslitelného. Je potřeba ocenit autory za přístup, který zvolili k Noorině rozhodnutí ze strany jejího přítele Williama. Jedná se vyhlášeného sukničkáře, který ale na rozdíl od Vilde má pro tento přístup k sexu mnohem větší pochopení a nenaléhá na ní. Vilde však podobným způsobem neútočí pouze na Nooru, ale i na Sanu. Zde se však dostává do konfrontace s její vírou, kdy jí Sana odvěti, že ona nemá zakázáno s někým souložit, ale že nechce. Z mé dosavadní analýzy může vyplývat, že právě Vilde je nejvíce otevřená nejružnějším sexuálním chování. Ve čtvrté sérii to potvrzuje tím, že se podle výpovědí dostává se svým partnerem dostávají do fáze nejružnějších sexuálních experimentů. Je to ovšem především ona, která je v příběhu nejvíce vykreslená jako neznalá různých aspektů souvisejících se sexem, ačkoli ji nejvíce ze všech postav probírá. V první sérii chce přijít o panenství. Na povrch vyplouvá její neznalost antikoncepce, když si chce půjčit týdenní dávku od svých kamarádek.⁹⁵ Později si zas v okamžiku, kdy se domnívá, že je těhotná, místo těhotenského testu koupí test ovulační. Největší její problém se týká sexuálně přenosných chorob, kdy se po téměř tři série snaží zjistit, zda jdou chlamydie chytit i do oka. A právě v tomto případě dochází z autorského hlediska k rozporuplnému tahu. Chlamydie jsou zde popisovány jako nemoc, kterou lze jednoduše vyléčit pomocí antibiotik. Mohlo by se jednat o dobrou radu, pokud by k problému u mladých skutečně došlo, avšak nesmělo by to být provázáno poznámkou, že postava Linn „je měla pravděpodobně asi třináctkrát“.⁹⁶

Z tématu sexu vyplývají další dvě témata, která se často v žánru teen drama vyskytují. Jedná se o těhotenství a znásilnění. Těhotenství jsem se trochu věnovala

⁹⁵ Epizoda 1x05.

⁹⁶ Epizoda 4x08.

již v předchozím odstavci. V rámci narativu se jedná spíše o humorný prvek, i když rozhodně problém není zjednodušován. Spíše se jedná o výkres Vildiny neinformovanosti a mnohdy i hlouposti. Co se týče znásilnění, zde už k žádnému humornému zobrazení nedochází. Je s ním dokonce nakládáno jako s téměř nejvýznamnějším problémem, se kterým se mladí mohou setkat. Je provázáno s možným zdrogováním, ztrátou paměti, pořizováním pornografických fotografií a následně i vydíráním. Ačkoli nakonec k žádnému znásilnění nedošlo, působí v celkovém pojetí jako edukativní prvek, kdy je mladým ukázáno, co dělat v případě podezření, že byli znásilněni, ale také co může hrozit, pokud oni budou těmi, co to udělají. Na nebezpečí je poukázáno i v případě vytváření a přechovávání pornografických fotografií nezletilých.

Právě motiv edukativnosti je ve Skam přítomný v různých oblastech jak osobního, tak společenského života. Autoři projektu se snaží dávat náctiletým jednoduchá vodítka k tomu, jak se chovat v konkrétních situacích. Je to již zmíněný problém znásilnění, kdy je popsán postup toho, co dělat v případě podezření, že k činu došlo. Dále je zvolen podobný přístup ke správným stravovacím návykům, kdy je zdůrazněno, jak tělo potřebuje být vyživováno a jsou tak tvůrci nastoleny pravidla, které mají za účel předcházení rozvoje poruch příjmu potravy. Co se týče společenského života, je zde reflektován především vztah mezi dvěma různě nábožensky založenými skupinami obyvatelstva, mezi nimiž je ukázán problém v komunikaci založený na neinformovanosti. Tady slouží edukace pro obě strany, kdy je zdůrazněna potřeba se vyptávat a informovat o věcech, ze kterých máme strach a které nám jsou zprostředkovány jen upraveně mediální formou. Na druhou stranu je ale také důležité, aby za těmito otázkami nebyl viděn rasismus a nenávist. Diváci jsou tak naváděni k životu bez předsudků vůči odlišným skupinám obyvatelstva.

V teen dramatech se často pracuje s problémem psychických nemocí. Nejčastěji je zobrazována mentální anorexie, která se nevyhýbá ani Skam. Není však znázorněna přímo, ale pouze náznakově. Důvodem je, že jedna z postižených touto nemocí je Noora, která se již z nejhoršího dostala, avšak pozůstatky její nemoci jsou stále zobrazovány nepatrnými náznaky, a druhá je Vilde, u které zatím nemoc nepropukla přímo. A tomu se právě snaží Noora zabránit a kamarádce pomoci. Druhý problém týkající se psychické nemoci je rozvíjen v rámci hlavní

narativní linie třetí série. Even, Isakův přítel, trpí bipolární poruchou. Ta sama o sobě není brána jako nějaké stigma, naopak je ve většině případů společensky přijímána. Jediný problém s tím má Isak, ale ten také vymizí ve chvíli, kdy se lépe informuje.

Teen drama se často odehrává v prostorech školy, případně domovů, kde se nejvíce využívá ložnice postav jako privátní prostor. Ve školách to jsou prostory chodeb, tělocvičen, prostor u skříněk. Zde dochází k nejčastějším konfrontacím. Setkáváme se také s jídelnou, která je dalším příkladem toho, jak funguje hierarchie na školách.⁹⁷ Skam využívá téměř všechny zmíněné prostory, ne však ke stejným účelům. Ve škole je nejvíce využíván její exteriér, kde dochází k většině ostřejších konfrontací. Dále je to velmi často schodiště či prázdné třídy, kde dochází k soukromým rozhovorům mezi postavami. Prostor tělocvičny se až na pár výjimek nevyskytuje vůbec a v žádném z případů není důležité, že se postavy nachází zrovna v této místnosti. Velká část Skam se odehrává v exteriérech, jako jsou ulice, parky, skatepark, basketbalové hřiště nebo již zmíněný školní dvůr. Nevidím však v tomto postupu rezignaci na žánrovou ikonografii. Dle mého jde spíše o rozdíl pramenící ze zasazení děje do Norska, zatímco tyto prostory jsou primárně spojovány s teen tvorbou v angloamerických zemích. Privátní prostor zaujímají jednotlivé byty, ve kterých hlavní postavy žijí, avšak je narušován příležitostnými večírky či přítomností spolubydlících. Za ještě privátnější tak mohou sloužit počítače a telefony jednotlivců, kde se nejvíce soukromé informace dozvídáme díky jejich vzájemně neodeslaným zprávám, nebo díky privátnímu vyhledávání na internetu.

Zajímavé je, že v žánru se v angloamerických zemích často setkáváme s hierarchizací na půdě školy, ze které mnohdy ústí různé problémy. Ať už se jedná o rozdělení na základě společenské třídy, místa bydliště, zájmových kroužků apod. Ve Skam takové dělení téměř neexistuje. Setkáme se zde s populárními skupinami, ale to je nijak neodděluje od ostatních a na večírcích se často setkají dohromady. Jediné dělení se tak nabízí na jednotlivé Russebuss, ovšem zdánlivě mezi nimi nepanuje zas taková rivalita, jako je tomu v americkém prostředí. Zajímavé je, že nejvíce oblíbenou skupinou se zdá být divadelní skupina. Pokud toto porovnáme například s americkým teen seriálem *Glee*⁹⁸, jedná se o naprosto opačný přístup,

⁹⁷ MOSELEY, cit.83, str.39.

⁹⁸ *Glee* [TV seriál]. Created by: MURPHY, Ryan, FALCHUK, Brad, BRENNAN, Ian. USA, 20th Century Fox Television, 2009-2015.

jelikož v Glee jsou právě lidi z divadelních a sborových kroužků na dně hierarchie a setkávají se kvůli tomu se šikanou.

Ve Skam je hojně reflektována televizní a filmová tvorba, která má v dnešní době velký vliv na trávení času náctiletých. Je zajímavé, že se ale nemusí jednat pouze o současnou tvorbu, ale mnohdy jsou to pořady pocházející z dob, kdy hlavní postavy ještě nebyly na světě. Odkazuje se spíše na dnes již kultovní projekty, zatímco z nové tvorby jsou to formy reality show a quality TV. S postavou Noory je spojen seriál Twin Peaks. Hovoří o tom její email a instagramový účet, kde odkazuje na postavu dámy s polenem, a to díky jménu Loglady99.⁹⁹ Za stejnojmennou postavu z tohoto seriálu je převlečena i na halloweenském večírku. Na odkaz k tomuto seriálu narazíme však již v pilotním díle u jiné postavy. V pokoji Evy, hlavní tváře první série, visí plakát Twin Peaks na zdi jako součást výzdoby pokoje.

Dále se několikrát setkáváme s odkazem na film Baze Luhrmanna *Romeo + Juliet*¹⁰⁰. Tento film je spojen především s postavou Evena. Film označuje za svůj oblíbený. Na základě tohoto tvrzení jej začne sledovat i Isak. K jedné ze scén pak dokonce odkazuje první polibek dvojice.

Mezi další seriály a filmy, které jsou v rámci vyprávění zmiňovány, patří *Fresh Prince*, *Hotel Paradise*, *Mean Girls*, *Narcos*, *Straight Outta Compton*, *Back to the Future* a další. Ačkoli většina pořadů je zmíněna skrz video, na spoustu z nich je odkazováno pomocí příspěvků na sociálních sítích.¹⁰¹

Tento způsob práce s intertextualitou může mít několik možných funkcí. Zprvč již zmíněný nástin trávení volného času dnešních mladistvých. Dále se před jednotlivé prvky můžeme dozvědět něco víc o charakteru postav. A za třetí může jít o pouhé odkazování k událostem z pořadů v den, kdy se v jejich narativním světě stali a možné navedení diváků na jejich sledování.

⁹⁹ Příloha č.1.

¹⁰⁰ *Romeo+Juliet* [film]. Directed by Baz LUHRMANN, Baz. USA: Bazmark Productions, 1996.

¹⁰¹ Příloha č.2.

3.1.2 MÝDLOVÁ OPERA A REALISMUS

V následující části se věnuji zařazení do žánru mýdlové opery. Skam se dá považovat za denní mýdlovou operu, jelikož byl uveřejňován v průběhu týdne v „reálném“ čase.¹⁰² Nejedná se ale o uveřejnění celých epizod, nýbrž jen jednotlivých klipů. Charakteristice žánru odpovídá i skutečnosti, že je původně cílen na dívky¹⁰³, tedy na stejné pohlaví jako mýdlová opera. Pro mýdlovou operu je typické zasazení začátku seriálu již do rozběhlého děje. Na minulost se pak často odkazuje.¹⁰⁴ Především v první sérii se setkáváme s retrospektivní narativní otázkou ohledně, kdy se až v osmém díle dozvídáme, co stojí za nevráživostí mezi Evou a Sarou s Ingrid. Zatajená je nám i osoba Vildiny matky, o níž často vypráví, ale jakékoli bližší informace o její existenci se dozvídáme až v poslední sérii, kdy nám začnou dávat smysl všechny Vildiny výmluvy pronesené v průběhu seriálu.

Mýdlová opera bývá často konfrontována s realismem. Někteří teoretici dokázali, že diváci chápou mýdlovou operu za realistickou především v zobrazování psychologických situacích.¹⁰⁵ Dovolím si říct, že na Skam lze nahlížet z hlediska realismu, jak jej teoretici definovali z historického hlediska, tedy jako objektivní a nestrannou reprezentaci skutečného světa, založenou na observaci běžného života.¹⁰⁶ V současnosti je náhled na realismus v mýdlové opeře odlišný na evropském a americkém kontinentu. V Británii a v Evropě se kritici soustředí na realismus jako na reprezentaci sociálních reálií a dispozic, jak se v takové společnosti chovat. V Americe se hodně upírá pozornost na způsob programování, který má korespondovat s životním rytmem diváků a na formální aspekty žánru s tím související.¹⁰⁷ Realismu v mýdlové opeře přispívá i fakt, že se děj odehrává v téměř stejném čase, jako je čas skutečný. Jednotlivé klipy jsou zveřejňovány v okamžiku, kdy se v narativním světě odehrávají, a ten je shodný s časem reálným.

Realismus si v průběhu historie dával za úkol zprostředkovat drama v každodenním životě. Zaměřoval se na současná témata a zaujímal k nim kritické

¹⁰² Příspěvky jsou uveřejňovány v dobu, kdy se odehrávají.

¹⁰³ Poznámka 61.

¹⁰⁴ BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. New York: Routledge, 2012, str.35. ISBN 978-0-415-88328-3.

¹⁰⁵ MCCARTHY, Anne. Realism and soap opera. In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.76. ISBN: 978-1-84457-526-8.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž, str.78-79.

postavení.¹⁰⁸ U Skam jdou realistické prvky nalézt v jeho tematickém zaměření, ale také ve formálním. Zvláště u tematických je ale nutné poznamenat, že odráží norskou společnost a že je kritická převážně k ní. Z tematického hlediska jsou to zaprvé problémy ve vztazích mezi dětmi a rodiči. Skam reflektuje jejich nepřítomnost a neustálou zaměstnanost, ale i nezájem o potomky. Ti pak často přejímají zodpovědnost v brzkém věku. U Vilde jde až o případ, kdy místo, aby se o ní starali rodiče, ona se musí starat o matku. Jindy dochází k tomu, že děti jsou ze strany rodičů pouze finančně zabezpečené, ale již ve věku šestnácti let neprobíhá žádná výchova. Opak tohoto způsobu života reflektuje případ z rodiny přistěhovalců. Saniny rodiče, kteří pocházejí původně z Maroka a kteří své děti vedou k islámské víře, vychovávají své děti i v tomto věku a mají s nimi bližší vztah. Tento přístup je podobný výchově v českém prostředí.

Islám a jeho pozice v západním světě je největší sociální téma, které se v průběhu celého seriálu reflektuje. Vyústění má v samotné čtvrté sérii, která je nejvíce zaměřená na problémy muslimů v západním světě, ale i samotné problémy islámu. Nazírání na první zmíněný problém, tedy problém islámu v západní společnosti, je konfrontován z obou stran-z pohledu muslimské komunity a ze strany norské společnosti. Setkáváme se s nevhodnými, mnohdy až rasistickými poznámkami ze strany Norů. V sedmém díle čtvrté série dojde na konverzaci mezi Sanou a Isakem, kdy mezi nimi dochází k vyjasnění, proč jsou obě strany tak vzdáleny. Sana v jednu chvíli prohlásí: „*Viš, co si lidi pomyslí, když mě vidí v hijabu? Co je první věc, co je napadne? Myslí si, že ho musím nosit, protože jsem k tomu nucena, ne protože chci. A když jim řeknu, že chci, tak mi odpoví, že mám vymytý mozek a že nejsem schopna formulovat své vlastní názory.*“¹⁰⁹ Isak na to reaguje tím, ať se nediví, když věčně čtou v různých novinách a časopisech o terorismu a že vlastně neví, jak se chovat k někomu, kdo je muslim.¹¹⁰ Řeší se propast, která pramení z nevědomí o druhých kulturách a která se, bez zodpovídání někdy až hloupých otázek, nemůže překonat.

Nastává zde i konfrontace mezi dvěma generacemi muslimů žijících v současném Norsku. Strany v konfliktu zastupují Sana a její bratr versus jejich

¹⁰⁸ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit.14, str.370.

¹⁰⁹ Epizoda 4x07.

¹¹⁰ Tamtéž.

rodiče. Zatímco sourozenci se snaží žít co nejvíce v souladu se svými vrstevníky a zapadat do jejich společnosti, rodiče je od toho svým způsobem odrazují. Sana se tak dostává do situace, kdy se ve snaze přizpůsobit svým kamarádům, rozhodne vést společenský život a zároveň nezradit svou víru. To ji dostane až k tomu, že se začne modlit uprostřed jednoho z večírků.¹¹¹

Jako druhý problém, týkající se islámu, je poukazováno na pravidla, které náboženství přináší a která se mnohdy neshodují se stylem života v západních zemích. Velmi reflektované téma se týká možnosti sňatku. Sana se zamiluje do Yousefa, který jí přizná, že nevěří v Alláha. V tu chvíli to pro ni představuje neřešitelnou situaci, jelikož se za něj jako věřící nemůže provdat. Začne tak pochybovat o tom, jestli je její víra dobře nastavená, když ji zakazuje život se slušným člověkem jen kvůli tomu, že nevěří v boha.

Skam se vzhledem k široce zaměřené pozornosti na náboženské a etnické problémy dá považovat za překvapivě politický na teen seriál. Zatímco, například v již zmíněném Glee, se řeší otázky sexuální identity, profesní identity a zařazení jednotlivých individualit do společnosti, Skam se zabývá i mnohem hlubšími problémy, které přináší společnost. A těmi jsou právě problémy přijetí odlišných náboženství a kultur, rasismus, předsudky ve společnosti, ale otevírá i otázku zastaraných konvencí islámu.

Ve Skam je možné nalézt prvky, které byly spojovány s realismem v poválečné kinematografii. Jsou zde přítomné otevřené konce některých dějových linií. Částečná snaha je uzavřít byla sice uskutečněna v závěrečné epizodě, ve skutečnosti toho zůstává hodně nedořešeno. V práci s psychologií je, stejně jako u subjektivního realismu, snaha ukázat postavy a jejich jednání podložené okolními okolnostmi. V důsledku toho se střetávají myšlenkové názory a divák má právo si vyslechnout obě strany sporu. Dochází tak i k omlouvání násilného a jinak nevhodného chování. Ze stylistického hlediska se, stejně jako v modernismu, využívají dlouhé nepřerušované záběry, kdy jsou postavy snímány i v době, kdy se neděje nic podstatného. Nepřerušované scény střihem pomáhají divákům pochopit psychické rozpoložení postav. Využívání flashbacku je ve Skam velmi vzácné, ale i tak je přítomno. Jedná se hlavně o scénu v první sérii, kdy je díky nim podpořeno

¹¹¹ Epizoda 4x01.

tvrzení, které vznáší proti Evě její přítelkyně Vilde. V pořadu je použita i observační kamera, která scénu sleduje z dálky bez jakéhokoli komentáře. Častá je i práce s tichem a ruchy z okolí. Lze tedy říct, že Skam používá stejné konvence, které se uplatňovali v neorealisticke kinematografii a které podporují jeho realistické pojetí narativu.

3.1.3 SITCOM

Ačkoli producentka Julie Andem Skam označila za sitcom, z mého pohledu mnoho prvků charakteristických pro tento žánr nenalezneme. Setkáme se s komediálními prvky, ale spíše v minoritním počtu. Sitcom, převážně v angloamerickém prostředí, bývá natáčen ve studiích v jedné až dvou scénách. Setkáváme se se stabilními postavami z rodinného či pracovního prostředí. Délka je mezi třiceti až šedesáti minutami.¹¹² Může pracovat s tabuizovanými a nevyřčenými tématy. V Americe jsou často socio-politické.¹¹³ Oproti tomu je Skam natáčen v reálném prostředí, ať to jsou ulice Oslo, reálná škola a její interiéry a exteriéry či byty. Se stabilními postavami se setkáváme, ale mnohokrát se nevyskytují ve všech dílech, není na ně vázána přibližně stejná pozornost. Postavy jsou z prostředí střední školy. V případě nejbližší skupiny pěti dívek by se dalo hovořit o přátelském derivátu rodinného sitcomu, avšak ve vztahu k ostatním postavám je toto zařazení nevhodné. Seriál taky nemá stabilní délku epizod, pohybují se od délky čtrnácti minut až po padesátiminutové díly. Nedá se ani hovořit o tom, že by otevíral jakkoli tabuizovaná témata. Pracuje s tématy nastolenými žánrem teen drama, která v rámci žánru nejsou kontroverzní. Z hlediska socio-politického seriál kritickou povahu má, její zařazení je však blíže k sociálnímu realismu než k sitcomu.

¹¹² HARTLEY, J. Situation Comedy, Part 1. In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.96-98. ISBN: 978-1-84457-526-8.

¹¹³ MILLS, B. Studying Comedy? In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.89-90. ISBN: 978-1-84457-526-8.

3.2 PRÁCE SE SOUNDTRACKEM V KONTEXTU ŽÁNŘŮ

Pro žánr teen drama je typická práce s hudbou jako součástí běžného života mladých lidí.¹¹⁴ Ani u Skam tomu není jinak, přestože s ní autoři pracují velmi opatrně. Kromě odkazujících plakátů na zdech v pokojích lze ve většině případů složitě rozpoznat jakou hudbu postavy poslouchají. Často jsou vyobrazováni pouze se sluchátky na uších, ne vždy má však divák možnost slyšet to, co slyší postava, hudba je mu utajena. Jediné dvě otevřené narážky na jakési hudební preference pomocí diegetické hudby nacházíme v první, potažmo třetí sérii. Poprvé je spojena s Noorou, kdy pouští Evě píseň zpěváka Justina Biebera. Zajímavé je, že je píseň použita jako Noorino guilty pleasure, tedy něco, za co se stydí, ale nedokáže si to odpustit. V druhém případě je to kapela Nas ve třetí sérii, kdy se hudba stane součástí vznikajícího vztahu mezi Isakem a Evanem. Jinak je diegetická hudba ve fikčním světě používána pouze jako podkres na nejrůznějších večírcích, ojediněle v jiných případech.

Více informací o tom, že hudba roli v životě postav hraje, je možné vyčíst z konverzací a instagramových příspěvků. Tyto informace však získají pouze diváci ochotní zúčastnit se aktivnějšího čtení pořadu, kteří se nespolehají jen na informace zveřejněné v seriálové verzi. Na profilech Jonase a Isaka lze objevit fotografie z koncertů, kterých se zúčastnili či videa, kde sami rapují. Na instagramovém profilu Chris je fotka merchandisingu Justina Biebera, který si pořídila a se kterým ji lze jednou zahlédnout i v samotném pořadu. Sana zase sdílí příspěvky s textem jejího oblíbeného interpreta. Stejně tak se spousta narážek na hudbu, a především využívání textů jako součást konverzace objevuje ve zprávách mezi postavami.

Diegetická hudba v rámci narativního světa Skam není nijak originálně použita. Mnohem zajímavěji a častěji je využívána nediegetická hudba jako konstrukční prvek vyprávění. Ta má ve Skam tři funkce: slouží k vykreslení atmosféry, má popisnou povahu o myšlenkových a emocionálních procesech postav a je komentátor právě probíhající akce.

První zmíněná funkce, tedy nediegetická hudba, která slouží k vykreslení atmosféry, je nejvíce používána v prvních vteřinách některých scén. Tyto okamžiky

¹¹⁴ MOSELEY, cit.83, str.39.

nejsou nijak narativně určující, pouze uvádějí diváka do situace a předkládají mu informace o místě děje a zúčastněných osobách. V tomto případě se tedy jedná o podkresovou zvukovou stopu.

Hudba, která je využita jako komentátor probíhající akce, je využita způsobem, kdy nám může naznačit, co jednotlivé postavy dělají ještě předtím, než nám to prozradí video. Příkladem je scéna z osmé epizody první série, kdy je divák svědkem, jak se Eva snaží dozvonit u vrat, aniž by pomocí obrazu bylo jasné, kdo na adrese bydlí. Zároveň však slyšíme píseň „*Lover where do you live*“ od kapely Highasakite, která svým textem napovídá, že Eva se snaží sehnat svého přítele Jonase. To se následně potvrdí v dalším záběru, kdy ho najde ve skateparku.

Posledním způsobem je popis myšlenkových procesů postav. Tento způsob je ze všech tří nejvíce využíván. Uvedu dva příklady. Prvním je scéna z třetí epizody třetí série. V Isakově bytě probíhá párty, na kterou přijde i Isakův budoucí partner Even se svou současnou přítelkyní Sonjou. Sám Isak je tam s dívkou Emmou. V určitou chvíli, kdy oba páry tančí a líbají se, začne hrát píseň „*Call Your Girlfriend*“ od interpretky Robyn, zejména její část „*Call your girlfriend, It's time you had the talk, Give your reasons, Say it's not her fault, but you just met somebody new.*“ Zároveň se obraz zaobírá Isakem, který se dívá na Evena. Toto spojení lze číst jako zprávu toho, že si Isak v mysli přeje, aby dal Even přednost jemu před Sonjou. Ačkoli se může zdát k povaze scény, že jde o hudbu diegetickou, k povaze obrazu a využití zpomaleného záběru ji přisuzuji spíše nediegetickou funkci.

Druhý příklad je z prvního dílu čtvrté série. Sana jede autobusem, během kterého se dívá z okna na kolemjdoucí lidi. Jako hudební podklad je tentokrát použita píseň „*None of dem*“ od Röyksopp a Robyn. S pohledem na Sanu a její výraz ve tváři a povahu obrazu, na který se z okna dívá, lze ze spojení těchto prvků usoudit, že v hlavě Sany probíhá stejná myšlenková povaha jako v textu písně, tedy že všemi lidmi venku pohrdá a že je v mnohém lepší než oni.

Nediegetická hudba je v jednom výrazném případě propojena i s užitými formálními prostředky ve scéně. Ve třetí epizodě druhé série přijedou ke škole William, Penetrator Chris a další kluci od nich z russebuss poté, co se o nich holky bavily kvůli rvačce z pátku. Ve chvíli, kdy tato skupina vystupuje z auta, je použit

zpomalený záběr (slowmotion) a ve stejnou chvíli začne hrát píseň Kanye Westa a Jay-Z, jejíž text v části písně, která byla využita, k této funkci odkazuje („I need a slowmotion baby right now.“)

Vzhledem k tomu, jaké využití hudby jsem nyní nastínila, ve skutečnosti celý seriál pracuje především se zvukem, který není naplněn hudbou. Tento způsob práce se zvukovou stopou je tradiční v rámci žánru sociálního realismu. Využívá především zvuky a ruchy pocházející z diegetického světa. Většinu zvukové stopy zabírají konverzace mezi postavami. V některých momentech je využito i naprosté ticho, především ve scénách, kdy jsou postavy zabírány z dálky pouze observační kamerou.

4 KONSTRUKCE FIKČNÍHO SVĚTA

4.1 TITULKOVÁ SEKVENCE

Úvodní titulky jsou podle Gymnich a Allrath důležitým aspektem seriálu, který nás může uvést do narativního světa skrz představení herců a autorů projektu a také obsahují hudební motiv, který nás má informovat o povaze a žánru pořadu.¹¹⁵

Vzhledem k důrazu na realističnost, transmediálnímu vyprávění a způsobu distribuce je pochopitelné, že titulková sekvence ve způsobu, jak jí teoretičky chápou, u *Skam* absolutně absentuje. Ačkoli se tomu věnuji v rámci analýzy transmediální narace, nastíním problém již zde. Každá scéna je zveřejňována v okamžik, kdy se má reálně odehrávat. Má-li scéna probíhat ve 12:12, je v rámci internetových stránek uveřejněna ve stejný čas. Pokud by tedy scéně předcházela titulková sekvence, ubralo by to na její realističnosti.

Je nutné poznamenat, že právě absence úvodních titulků může mít za následek analyticky znesnadnit určení hlavních postav. Nejsme nijak seznámeni s tím, s kým se setkáme. Ve chvíli, kdy nemá divák možnost znát celou koncepci seriálu, může nastat okamžik, kdy za hlavní postavy považuje Evu, Jonase a Isaka, tři postavy, se kterými se setkáváme v pilotním dílu v největší míře. Obzvláště Evě je po celou první sérii věnována největší pozornost, a proto může nastat situace, kdy se u druhé série divák může podívat její větší absencí a její nahrazení Noorou, o které toho víme podstatně méně. Úvodní titulky by tomuto nedorozumění mohly předejít, avšak pravděpodobně by ubraly originalnosti projektu.

S náznakem úvodních titulků se setkáváme v televizní verzi seriálu. Nejedná se však o titulky, které jsou běžně používány v televizní tvorbě, tedy s představením hlavních postav a jejich představitelů, informacích o tvůrcích, to vše doprovázené podkresovou hudbou. V případě seriálu *Skam* se jedná o velmi minimalistickou sekvenci, která trvá jen několik málo vteřin a veškeré informace, které nese, je název pořadu vyobrazený žlutým písmem na černém podkladu.¹¹⁶ V některých epizodách to doplňuje hudba, která je přítomna i u shrnutí událostí z minulých epizod, které předcházejí titulkům, ovšem hudební motiv nemá žádnou výpovědní

¹¹⁵ ALLRATH, GYMNIC, cit.18, str.12.

¹¹⁶ Příloha č.3.

hodnotu, co se týká identifikace žánru. Toto shrnutí se navíc nenachází ve všech epizodách, stejně tak použitá hudba, která je vázána právě k tomuto úseku epizody.

I přesto, že úvodní titulky zabírají jen nepatrný časový úsek, je nutné říct, že právě tento grafický styl se stal velmi charakteristickým poznávacím znamením celého seriálu. Pomohla tomu i skutečnost, že se se stylem setkáváme taktéž u využívaných mezititulků, které nás podobným způsobem v televizní verzi informují o dni a hodině probíhající akce. Černý podklad a žluté písmo využívají i závěrečné titulky, obsahující informace o realizačním týmu.

Zajímavé je, že v internetové verzi seriálu, kdy jsou uveřejňovány jednotlivé klipy zvlášť, se nachází titulky se zcela odlišnými informacemi od televizní verze. Zatímco v televizi předkládají informace o čase probíhající akce, na internetu jsou zvlášť pojmenovány jednotlivé klipy. Pojmenování se váže k tematické náplni. Ačkoli jsou titulky využívány v obou distribučních kanálech na malém prostoru, i tak mají vždy jinou výpovědní hodnotu. Přesto se staly jedním z nejvíce charakteristických prvků celého pořadu, za které vděčí i minimalistickému grafickému zpracování.¹¹⁷

Titulků je použito ještě v jednom případě v rámci seriálu. V závěrečných epizodách jednotlivých řad se na jejich úplném konci před závěrečnou titulkovou sekvencí objevují nápisy, které se odkazují k právě ukončené sérii, nebo slouží ke komunikaci produkčního týmu s diváky. Vzkaz „Skam elsker deg“ neboli „Skam tě miluje“ se vyskytuje na konci druhé série. „Alt er love“ na konci třetí série v překladu znamená „Všechno je láska.“ a vztahuje se k ústřední milenecké dvojici proběhlé série, kterou je Isak a Even, kdy charakterizuje jejich překonávání problémů až k dosažení pokojného a harmonického vztahu. Na závěr poslední epizody čtvrté série, a tudíž poslední epizody celého seriálu, se objevuje „Takk for alt“, v překladu „Děkujeme za vše.“ V případě druhé a čtvrté série se jedná o komunikaci producentů směrem k divákům pořadu. V první sérii podobný titulek absentuje.

¹¹⁷ Příloha č.4.

4.2 ÚVODNÍ EPIZODY

Jason Mittel doporučuje věnovat se první epizodě celého seriálu, který nás má seznámit s nejdůležitějšími aspekty, které budou pro výstavbu díla důležité. Těmi má na mysli postavy, základní vztahy, žánrové ukotvení.¹¹⁸ Z důvodu čtyřsezónní struktury Skam, kdy se každá zvláště věnuje jedné z postav narativního světa, je pro můj výzkum nemožné se věnovat pouze pilotnímu dílu celého pořadu. Zaměřím se proto na první epizody každé ze sérií. Je však nutné říct, že právě zmíněná epizoda z první série je ta nejdůležitější pro pochopení počátečních vztahů mezi postavami a navazování nových. Odvíjí se od ní narativní konstrukce celého seriálu. První díly následujících tří sérií jsou důležité z hlediska nastínění hlavních témat a případných problémů té dané série.

Nejprve se zaměřím na úplný začátek vyprávění, který je zprostředkován divákům pomocí videozáznamu. Toto je důležité poznamenat. Nejedná se totiž o začátek narativního vyprávění. Svou roli v předchozích událostech a jejich zprostředkování zde mají účty na sociálních sítích jednotlivých postav, které nás seznamují s některými aspekty již před začátkem narativu vybudovaného pomocí videa. Těmito informacím se však nevěnuji v rámci analýzy prvních dílů, ale rozebírám je až v analýze transmediálního vyprávění.¹¹⁹

K nastolení témat jednotlivých sérií slouží u všech čtyř zkoumaných dílů první desítky vteřin každé z epizod. To platí i u pilotního dílu, zde se mimoto setkáváme s myšlenkou celého seriálu, kterou je určitá společenská kritika. V první minutě jsme obeznámeni s tím, že obsahově se budeme pohybovat ve společnosti náctiletých, o čemž nám referuje obrazová složka, ovšem často bude tato společnost kritizována v rámci uspořádání světa jako celku, jak tomu dokládá zvuková složka. Je zde vyobrazena jakási povrchnost západní, respektive norské společnosti, a zároveň jsou předkládány problémy tohoto konzumního světa, který si nevšímá skutečných problémů, se kterými se lidstvo potýká. Již z malého fragmentu na počátku pilotního dílu lze tedy vyčíst základní prvky důležité k žánrovému ukotvení seriálu.

¹¹⁸ MITTELL, cit.18, str.55-86.

¹¹⁹ Analýza se nachází v pozdější části textu.

Za tuto krátkou dobu jsou diváci také nenápadně vtaženi do narativu celé první řady a je jim představena základní narativní linie. Obraz nám předkládá postavy, se kterými se budeme setkávat v následujících dílech. V rámci kontextu je možné zařadit zobrazovaný děj do minulosti postav, zatímco zvuk se odehrává v současnosti, jak se následně dozvídáme. Je nám tedy obrazově zprostředkován vztah tří dívek, jehož vyobrazení není nijak konkrétní, je zde náznak pouze toho, že se jedná o dobré kamarádky. Po této minutě nastává střih, který nás přenáší do současnosti. Vidíme jednu z dívek- Evu se svým chlapcem Jonasem, který jí čte svůj referát. Jsme shledáni s tím, že tento referát sloužil jako voice-over v předchozí scéně. Krátce na to vidíme i další dvě dívky ze začátku epizody-Saru a Ingrid. Jejich vztah s Evou se však nezdá být idylický, jak jsme s ním byly seznámeni před chvílí. V tuto chvíli je nastolena jedna ze základních otázek, která se řeší v první sérii.

Již po první scéně je divák informován o žánru, postavách, se kterými se bude setkávat, jejich vzájemných vztazích a několika tématech, kterými se seriál bude zabírat. Později se v epizodě seznámí s dalšími postavami více či méně důležitými, kterými jsou postupně Isak, Chris, Vilde, Noora a Penetrator Chris. Je zajímavé, že některé důležité postavy seriálu se v pilotním díle neobjeví. Nejdůležitější z nich je Sana, která je jednou z hlavních postav celého seriálu, a o které je samostatná čtvrtá série. Její postava je představena až v druhém díle první série. Také absentuje William, který hraje důležitou roli především v příběhu Noory v druhé sérii, avšak jejich narativní linie je započata již v sérii první.

Pilotní díl také určuje, kdo bude hlavní postavou příběhu. Toho je docíleno tím, že veškerá pozornost je vztažena na Evu, která nechybí v žádné ze scén celého dílu. Autoři diváky seznamují s prostředím, ve kterém žije, jako je dům, potažmo její pokoj. Skrz mizanscenu si dokážeme udělat první představu o její osobnosti. Jsou dány indicie o jejím společenském statutu, o absenci přátel na škole i mimo ni.

Dále se v této epizodě představuje společenský život v narativním světě. To se děje skrz informace o divadelní skupině jakožto nejdůležitější skupině na škole či o russebus skupinách, které jsou klíčem ke společenské prestiži na norských středních školách.

Je nutné ještě zdůraznit význam úvodního referátu. Je důležitý především proto, že se s podobným okamžikem setkáváme v seriálu ještě jednou, a to na

úplném konci čtvrté série, kdy proslov, přednášený taktéž Jonasem, symbolicky uzavírá kruh celého seriálu.

I v prvním díle druhé série je hned na začátku nastíněno jedno z klíčových témat. Tím je v tomto případě sex, který je z prvních záběrů zobrazen jako záležitost, kde mladí nemají zábrany a jsou ochotní dělat všechno a se všemi. V kontrastu k tomuto způsobu života se jeví postava Noory, která je ústřední hrdinkou druhé série. Noora se prezentuje svým zdrženlivým vztahem k sexu, ale také feministickým myšlením a bojem proti sexismu. Exploatační vyobrazení sexu v začátku epizody předznamenává pověst, která je spojena se skupinou kluků, kteří si v rámci russebuss oslav říkají Penetrators. S hlavním z nich, Williamem, si Noora k sobě hledají cestu v průběhu série. Úvodní sexuální scéna je zároveň prostříhána s pohledy na město Oslo, které značí místní ukotvení příběhu. Celá scéna tak může být interpretována i jako obraz mladistvých, jak je chápána v kontextu města či státu zasazení děje a zároveň to svědčí o velké liberálnosti norské společnosti.

V epizodě se divák seznamuje s novými postavami. Noora žije na studentském bytě se spolubydlicími Linn a Eskildem, u kterých jsou nastíněny základní charakterové vlastnosti. Linn je nám představena ležící v posteli. V této poloze se s ní setkáváme ve většině scén, kde účinkuje v průběhu celého seriálu. Eskild je nám představen jako otevřený homosexuál, který i v nejvíce diskrétních situacích dokáže řešit praktické věci.

Nedá se však říct, že by v této epizodě byly představovány zcela nové skutečnosti v narativním světě. Mnoho narativních linií, které se zde řeší, jsou rozehrány již v první sérii. Zaprvé je to příběh Evy a Jonase, kteří se na konci první řady rozešli. V úvodním díle druhé série vypadají jako dobří přátelé, dokonce tak, že Eva pomáhá Jonasovi i s výběrem nových dívek. To se zdá poněkud divné Noore a s Evou po zbytek série řeší, jaký vztah bývalí milenci vlastně mají. Druhé téma, které se přenáší už z předchozí série, je možnost, že je Isak homosexuál. Nyní se zdá tato teorie zpochybněna tím, že Isak začal randit se Sarou.

Nejpodstatnější narativní linie druhé série, tedy příběh Noory a Williama, je taktéž rozehrána z první série seriálu. Během té je však William vyobrazován jako velmi záporná postava. To se začíná v první epizodě druhé série měnit, kdy jsou nastíněny jeho první světlé stránky a první traumata, se kterými se musel v životě

vypořádat a která mohou mít vliv na jeho chování. Důležité je ale především nastínění vzájemných vztahů Noory a Williama, které se budou v rámci druhé série vyvíjet. Ať je to její naprostý odpor k němu, nebo naopak jeho náklonost k ní.

Třetí série je zaměřená na postavu Isaka. Již první epizoda nám dává nahlédnout do jeho mysli a částečně řeší otázku ohledně jeho sexuality. On sám si jí není zcela jistý. V úvodní scéně, kde jsou snímané především atraktivní dívky, se nachází rychlé prostřihy značící přítomnost Isakových vlastních otázek ohledně sexuality. K tomu všemu přispívá i následná konverzace mezi kluky v koupelně. Zatímco Jonas, Magnus a Mahdi se vesele baví o tom, která z dívek je nejhezčí, Isak celou dobu mlčí a vypadá konverzací spíše otráven. Aby přispěl do rozhovoru, označí dívku, která se vizáží přibližuje vzhledu kluků, a to kvůli jejím krátkým vlasům. Sám Isak, když ji osloví, tak ji řekne, že je podobná dívce ze *Stranger Things*, která vypadá jak malý kluk.¹²⁰

V této epizodě se setkáváme s dalšími postavami, které svým způsobem budou určovat vývoj děje a které se do této chvíle v naraci nevyskytovaly. Jsou to již zmínění Magnus a Mahdi, přátelé Isaka s Jonasem. Dále je to krátkovlasá dívka Emma, se kterou si Isak začne poměr. Nejdůležitější novou postavou je Even. Jedná se o kluka, se kterým se Isak seznámí v divadelní skupině, kam je nucen nastoupit.

Začnou se formovat i nová přátelství. Isak se snaží schovat na začátku dílu marihuanu v domě Evy, aby ji u něj nenašla policie, která přijede ukončit večírek. Vše ale vidí Sana, která s tím později Isaka konfrontuje. Nabízí mu, že mu drogu vrátí, pokud si může nechat 10%. Ačkoli jsou obě tyto scény silně negativně laděny, právě tady začíná jejich silné přátelství, které je hybatelem dalších zvrátů v průběhu narativu.

V epizodě se dozvídáme nové skutečnosti ohledně již stálých postav. Isak v současnosti bydlí s Linn a Eskildem, v závislosti na čemž je divákům sděleno, že Noora odjela s Williamem do Londýna, kde teď žijí. Eva se dala dohromady s Penetratorem Chrisem, ačkoli stál částečně za jejími problémy s Jonasem v první sérii. Přestože je Penetrator Chris vyobrazován jako největší sukničkář mezi

¹²⁰ Epizoda 3x01.

známými postavami narativního světa, jeho občasné chvílky s Evou na něj následně mají, alespoň zdánlivě, pozitivní vliv.

K divákům se dostávají také nové informace o možném skupinovém dělení, které ve škole probíhá. Nedá se však říci, že by mělo za následek jakékoli hierarchické uspořádání, tvořícího rozčleněnou společnost. Dívky, a z donucení i Isak, se angažují v již zmíněném divadelním kroužku. O jeho existenci už víme z pilotního dílu celého seriálu, ale teprve zde se řádně dozvídáme o jeho důležitosti ve společenském angažování. Jak z úvodní schůzky této skupiny vyplývá, jedná se o nejdůležitější skupinu působící na škole, kam chodí „ti nejlepší lidi ze školy.“¹²¹

První díl čtvrté série nám nejvíce ze všech zkoumaných dokáže přiblížit témata a problémy, které budou ústřední v následující sérii pořadu. Jako první náznak opět slouží úplný začátek, který má stejné charakteristiky jako úvodní sekvence předchozích zkoumaných epizod. Je však hned od prvního okamžiku patrné, kdo bude ústřední postavou celé série. V předchozích sériích jsme si na tuto informaci museli počkat až zhruba do druhé minuty epizody, avšak až do následující scény to nebyla jistá informace. Čtvrtá série je hned od úvodních vteřin zaměřena na Sanu, která je v těchto okamžicích jediná známá postava narativního světa, kterou má divák možnost vidět ve videu.

Toto tvrzení podporuje i náznakovost témat, která se budou řešit. Sana jede autobusem skrz odpolední Oslo, které charakterizuje nejen místní zařazení seriálu, ale v tomto případě spíše způsob života západní společnosti. Pohled na město je ale narušován krátkými prostřihy značícími problematiku jiných částí světa. Jedná se o občanskou válku v Sýrii, uprchlickou krizi, problémy s Islámským státem, ale i naznačenou kritiku současného amerického prezidenta Donalda Trumpa. Sana je v rámci vyprávění průsečíkem těchto dvou světů, jelikož reprezentuje náboženství typické pro oblasti světa, které je mnohými viděné jako zdroj těchto problémů, a zároveň je to dívka, která se narodila a vyrostla v Oslo, které je prototypem západního světa.

Jak jsem již několikrát ve svém textu řekla, islám je velké téma v celém seriálu, ačkoli ve čtvrté sérii se řeší zdaleka nejvýrazněji a problémy s ním spojené

¹²¹ Epizoda 03x01.

se začnou více kumulovat. Ať už to souvisí s nepochopením náboženství či s předsudky vůči muslimům a islámu obecně. Objeví se první náznaky toho, že za veškerou problematikou vzájemných vztahů je především neznalost. Na druhou stranu se právě zaměření na Sanu snaží přiblížit život muslimských rodin. Tím se boří první mýty, které mezi lidmi kolují. Rodina je v porovnání s ostatními vyobrazenými více pospolitá, věří si navzájem, pomáhá si. Nedochází tu k žádnému patriarchálnímu uskupení. Naopak je vidět úcta a respekt ze strany mužů k ženám. Z vyprávění naopak vyplývá, že větší problém v těchto oblastech má norská společnost, kdy je zájem o ženy z pohledu mužů vyobrazován více sexisticky. V první epizodě se ukáže i to, že podobně se chovají i ženy vůči mužům.

Dalším reflektovaným problémem muslimské dívky je samotné ukotvení v norské společnosti, kdy se jejich životní styly v mnohém odlišují. Saninými nejlepšími přítelkyněmi jsou Norky, které nemají žádné omezení ve věcech, které dělají a o kterých mluví. Jejich společenský život ale nekoresponduje s potřebami praktikujících muslimů. Sana se tak snaží skloubit rituály spojené s islámem s časem věnovaným přátelům.

Dalším problémem, řešeným v rámci série a naznačený již v pilotním dílu, je vztah Noory a Williama. Noora je zpět v Oslo a není jasné, jak vypadá jejich vzájemný vztah. Eva dokonce přichází s tvrzením, že William má novou přítelkyni v Londýně. V reakci na to se dívky snaží propojit se skupinou kluků v okolí Sanina bratra Eliase, aby Noore našly nového přítele. S tím souvisí objevující se náznak problému podobného tomu, který se řešil i ve druhé sérii. Noora se totiž skvěle baví s Youssefem, který se líbí Saně. To připomíná situaci, kdy Noora začala chodit s Williamem i přesto, že se líbil Vilde. Vztah Sany a Youssefa je zde na počátku, ale jsou znát určité sympatie mezi nimi. Jejich vztah je jednou z hlavních narativních linií série.

Pilotní epizody jednotlivých sérií nám dokazují, že spousta témat, které se v seriálu řeší, je vyobrazena již na počátku. Je však nutné poznamenat, že je také spousta zásadních témat, které se objevují až v průběhu sezón, stejně tak se s některými důležitými postavami setkáváme v jiných než pilotních dílech. Tyto mikro-piloty jsou vhodné k představení změn v hlavních postavách a v představení nových aktérů příběhu. Nedá se však říct, že by pokaždé fungovali v tematickém

zasazení jednotlivých sezón, protože některé narativní linie jsou rozehrány v pozdějších epizodách sezóny, nebo se odehrávají napříč více sezónami. To sice funguje jako dobré narativní pojítka pro celý pořad, ztrácí se však trochu význam strukturace do čtyř samostatných sezón a ubírá to seriálu na jeho inovativnosti.

5 TRANSMEDIÁLNÍ VYPRÁVĚNÍ V ONLINE DRAMATU

5.1 VYUŽÍVANÁ MÉDIA K ROZVOJI NARATIVU

Způsob, jakým je seriál *Skam* vyprávěn, je pro něj nejvíce charakteristickým prvkem. Jedná se o příklad pořadu, který je v celé narativní formě zprostředkován skrz online média, a to nejen pomocí speciálních internetových stránek, ale využívá i další platformy, jakými jsou komunikační kanály typu chatových aplikací a sociálních sítí. Ačkoli, jak jsem již v metodologické části nastínila, existuje v historii několik projektů určených pro sledování na internetu a v současnosti s nástupem internetových televizí se tento trend stále zvětšuje, je *Skam* stále mezi těmito projekty výjimečný. Jeho specifikum spočívá v kombinaci online dramatu s transmediálním vyprávěním, které bylo dlouhou dobu typické především pro doménu televizních seriálů.

Hlavní platformou pro distribuování seriálu *Skam* jsou internetové stránky seriálu, které jsou zřizovány stanicí P3 televize NRK.¹²² Na stránkách jsou zveřejňovány jednotlivé klipy v dobu, kdy se jejich děj odehrává ve fikčním světě. Děj, který se odehrává v mezičase těchto klipů, je přiblížen prostřednictvím příspěvků na sociálních sítích, kde mají jednotlivé postavy své profily a kam jsou přidávány fotografie a další příspěvky.

Sociální sítí, nejvíce využívanou pro tyto účely, se stal Instagram. Jeho užití má největší účel pro audiovizuální pořady právě pro jeho vizuální charakter, tedy sdílení fotografií. Potenciál transmediálního vyprávění se navíc zvýšil s funkcí takzvaných InstaStories, tedy krátkodobě dostupných příspěvků. *Skam* s nimi pracoval v rozsáhlé míře především ve scénách nejrůznějších večírků. Jejich využívání přidávalo seriálovému narativu na jeho realističnosti. V dnešní době už je tento obsah nenávratně odstraněn. Je to především kvůli samotné funkci, kterou InstaStories mají, tedy že jejich zobrazení je časově omezené. Ovšem jednotlivé profily na Instagramu jsou stále dostupné, a proto si divák může i nyní nalézt příspěvky přidávané v období, kdy se děj odehrává. Instagram pak slouží i jako zdroj komunikace mezi některými postavami, zvláště na začátku jejich vztahů.

¹²² NRK. *Skam.p3.no* [online]. Oslo: NRK, ©2018 [cit. 27.4.2018]. Dostupné z: <http://skam.p3.no/>.

Užívají k tomu jeho funkci Direct Messages, které jsou dostupné na webových stránkách seriálu. Ve velké míře je využívána také korespondenční služba Messenger, přes kterou probíhají konverzace postav mezi sebou. Tyto příspěvky jsou divákům poskytnuty, stejně jako zprávy posílané skrz Instagram, na stránkách seriálu. Oba tyto druhy konverzací jsou uveřejňovány, stejně jako jednotlivá videa, v době, kdy se odehrávají. V malé míře jsou využívány také Facebook a Youtube. Co se týče prvního jmenovaného média, z jednotlivých konverzací víme, že jej postavy využívají, tvůrci s ním ale nepracují tak kreativně, jako s Instagramem či Messengerem. V současné době jsou navíc profily smazány. Nelze je tak zařadit do analýzy vyprávění. Youtube je využíván ještě méně, spojitost s vlastními kanály lze nalézt pouze u Evena a Eliase s kamarády¹²³. Even dokonce nemá ani oficiální profil na této platformě, je dohledatelné pouze jedno video, které nahrál Isakovi k narozeninám.¹²⁴

Všechny platformy dohromady dokáží vytvořit rozsáhlý narativní svět, který je pasivnímu divákovi z velké části utajen. Jsou tu zpřístupněny soukromé konverzace, a to nejen ty, které jsou zobrazovány v jednotlivých klipech. Ty jsou mnohdy ve videu velmi zkráceny, pokud jsou vůbec přítomné. Aktivní divák tak není odkázán pouze na to, co mu nabídne video, ale pomocí jednotlivých komunikačních platform se dozvídá o událostech mnohem více informací.

I tak se však není možné dozvědět veškerý děj, který provází život postav. V rámci webových stránek jsou zveřejňovány k příběhu vždy jen příspěvky postavy, na kterou je v rámci série obrácena pozornost. Díky instagramovým účtům lze vyčíst někdy i aktivity ostatních postav, ovšem v tu chvíli se divák musí odprostit od přímého odkazování producentů a jít svou cestou ve sledování děje v rámci transmediálního vyprávění. Naopak informace z konverzací mezi postavami prostřednictvím zpráv jsou omezeny pouze na ty, které divákům předloží produkční tým a vždy to jsou pouze zprávy z chatu postavy, která je centrální tu danou sérii.

¹²³ Youtube. *Hei briskeby* [online]. San Bruno: Youtube, ©2018 [vid. 5.4.2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/channel/UChJ0N6lzha5mQP2bWuSWBvg>.

¹²⁴ Art Vandelay. Gutten som ikke klarte å holde pusten under vann. In: *YouTube* [online]. [vid.30.4.2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=UC9fh2zy6el>.

5.2 PRÁCE S TRANSMEDIÁLNÍM VYPRÁVĚNÍM

Příspěvky na jednotlivých médiích začaly být publikovány v odlišnou dobu. První video k pilotnímu dílu celého seriálu bylo zveřejněno 22.zářím 2015 v 14:32.¹²⁵ Narativní svět v tu dobu již byl částečně vytvořen pomocí instagramových profilů jednotlivých postav. Nejstarší příspěvky najdeme na profilu Evy¹²⁶, kdy úplně první fotka byla zveřejněna 6.července téhož roku. Od té doby do zveřejnění prvního videa bylo na tento účet přidáno celkem 8 fotek. Není to však jediný profil, který v té době fungoval a budoval zatím neznámý fikční svět. Byly to také příspěvky na stejné sociální síti Sary¹²⁷, Ingrid¹²⁸, Vilde¹²⁹, Chris¹³⁰, Penetratora Chrise¹³¹, Jonase¹³² a Isaka¹³³. Ačkoli příspěvků nebylo moc a velká část z nich nedávala důležité informace pro rozvoj vyprávění, některé z nich už do děje pomalu zasahují. Je zde náznak vztahů mezi postavami, ať to jsou Eva s Jonase a Isakem či Sara s Ingrid nebo přátelství mezi Vilde a Chris. Dozvídáme se o skutečnosti, že Penetrator Chris má dívku, ačkoli v rámci seriálu se s ní setkáváme až v 6.epizodě první série. Díky Saře se dozvídáme o přibližném začátku školy a jejím názvu. Je známo, že Eva chodí na španělštinu, což hraje později roli při jejím seznamování s Noorou. Poslední informací, která je dále reflektována v ději, je Jonasův koníček skateboarding. To je podloženo i společnou fotkou s legendou tohoto sportu, Tony Hawkem. Tyto informace dávají divákům základní indicie k místu, postavám a vztahům, které se začnou rozvíjet až s příchodem seriálové verze.

¹²⁵ Příloha č.5.

¹²⁶ Instagram. *evamohn2* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/evamohn2/>.

¹²⁷ Instagram. *saranors* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/saranors/>.

¹²⁸ Instagram. *ingrid_tgif* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: https://www.instagram.com/ingrid_tgif/.

¹²⁹ Instagram. *ellevillevilde* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/ellevillevilde/>.

¹³⁰ Instagram. *stas_a_vaere_chris* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: https://www.instagram.com/stas_a_vaere_chris/.

¹³¹ Instagram. *chrisschistad* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/chrisschistad/>.

¹³² Instagram. *jonas9000* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/jonas9000/>.

¹³³ Instagram. *isakyaki* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/isakyaki/>.

Všechny postavy, jejichž profily jsou využívány ještě před pilotní epizodou, jsou důležité právě v této epizodě. Jsou to totiž právě tito lidé, se kterými se seznamujeme a mezi kterými se tvoří nebo již jsou utvořené první vztahy, které rozvíjí následný děj. Naopak některé z postav, se kterými se seznamujeme teprve v průběhu seriálu, mají účty vytvořené mnohem později. Noory Instagram¹³⁴ začíná rozvíjet naraci ve chvíli, kdy začne být vysílána druhá série pořadu, kde tvoří ústřední postavu, stejně tak Williamův, který je také důležitou postavou v těchto epizodách. Sany profil je aktivní až se čtvrtou řadou, kde je ona ústřední hrdinkou. O roli Sany a Noory jako centrálních postav příběhu tak pravděpodobně nebylo rozhodnuto již v předprodukční části vývoje pořadu, a proto byli jejich účty zřízeny až v pozdější části produkce.

Transmediální vyprávění je nejvíce využíváno ke kompletnosti průběhu jednotlivých událostí, které pro svůj charakter mnohdy absentují, nebo jsou hodně zjednodušeny či zkráceny ve videu. V epizodách se setkáváme s naznačenými situacemi, které však nejsou následně rozehrané a o jejichž uskutečnění se dozvídáme právě díky transmediálnímu vyprávění. Situace tak nutí diváka pokládat si otázky, na které při sledování pouze televizního tvaru seriálu nemusí dostat odpovědi. Hned v první epizodě je to situace, kdy se Eva s Jonasem baví o tom, že by mohli jít na párty, na kterou se Jonasovi viditelně nechce. V tu chvíli přijde Isak s tím, že přece mají lístky na koncert. Divák si tak může položit otázku, zda to byl pouze úhybný manévr k pomoci kamarádovi či je to skutečně pravda. Divák televizní verze nebo jednotlivých videí bez znalosti ostatních pramenů na své otázky odpověď nedostane, zatímco aktivnější divák si může informaci jednoduše zjistit jak přes zprávu Evy s Jonasem, tak přes instagramové účty Jonase a Isaka.

Některé události jsou pro diváky samotného pořadu zatajeny úplně, o jejich uskutečnění se tak dozví pouze diváci sledující ostatní média. Nejčastěji se jedná o nejruznější večírky, kterých se postavy zúčastňují, koncerty oblíbených interpretů, ale třeba také demonstrace nebo doučování. Právě škola a povinnosti vůči studiu jsou mnohem více reflektovány v konverzacích mezi postavami pomocí chatu.

¹³⁴ Instagram. *loglady99* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/loglady99/>.

Zatímco v pořadu jako takovém, oproštěném od ostatních přidružených médií, jsou školní povinnosti upozadovány za melodramatická témata. Díky zprávám se divák dozvídá o nesnázích, které studium pro postavy má. Ve čtvrté sérii jsme například svědky doučování Isaka od Sany, ale zatímco obrazem je vyobrazeno jen jedno setkání, ve skutečnosti se jednalo o mnohem víc schůzek. Ve druhé sérii je zase poměrně rozsáhle reflektován problém Evy, který má se svým studiem a s úspěšností složení zkoušek.

Často se také můžeme setkávat se situacemi, u nichž je vidět až výsledek nějakého delšího procesu. Ten proces pak probíhá v konverzacích na Messengeru, nebo se o jeho existenci může divák dozvědět přes indicie, které mu poskytnou fotky na Instagramu. Příkladem mohou být dvě situace. V sedmém díle druhé série dojde k rvačce, kdy William rozbije skleněnou lahev o hlavu soupeři. V dalším průběhu se zdá být tenhle incident pouze problémem, který řeší Noora v souvislosti s Williamovým charakterem a jejich rozdílným pohledem na svět. Až v závěru druhé série se divák dozvídá, že za to Williamovi hrozí policejní postih. Okolnosti těchto událostí jsou v seriálové verzi velmi zkráceny. Naopak celá situace okolo vyšetřování je detailněji řešena v konverzacích mezi postavami, kterých se také týká. K výslechu ohledně incidentu jsou pozváni další lidé, kteří se akce zúčastnili. Řeší se, jak sjednotí své výpovědi, aby co nejvíce pomohli kamarádovi. Co je vhodné říci z průběhu večera a co už ne. Dále se do toho ještě zapojuje dilema Noory, zda má oslovit skupinu kluků, proti které William s ostatními bojoval. Celý proces je tak v pouhé audiovizuální verzi velmi zkrácen a zjednodušen a nevyplývá z něj to velké nebezpečí, které je v celé události obsaženo a které by v celkovém zobrazení mohlo být poučným pro cílovou skupinu.

Druhým příkladem tohoto procesu může být vztah Vilde a Magnuse, jehož navázání je zjednodušeno ještě více. Tyto dvě postavy se musejí setkávat v průběhu školní docházky a Magnuse lze zahlédnout již v první sérii v jednom z dílů, stejně tak zcela prokazatelně navštěvují stejné večírky. Společná scéna, ve které se objeví jako možný budoucí pár, se nachází až v závěrečném dílu třetí série. Vypadá to však, že je to právě Magnus, kdo je do Vilde zamilovaný, ale ona že sotva ví o jeho existenci. Toto setkání navíc může vyznít i velmi zvláště vzhledem ke konverzaci, co spolu vedou. Naopak divák, který sleduje i další zdroje k seriálu ví, že se vzájemné náklonosti objevují již před tímto momentem zachyceným kamerou.

Fotku, na které jsou oba dva vedle sebe, lze nalézt na instagramovém účtu Jonase, která je datována k 29. říjnu, tedy do období, do kterého spadá pátý díl třetí série. V konverzaci mezi Isakem a Vilde z devátého dílu lze nalézt to, že se Vilde na Magnuse přímo vyptává. Celá situace a rozvoj vztahu tak má mnohem delší trvání, než jak se může jevit divákům, kteří nesledují všechny příspěvky. Dá se říci, že se jedná o velice radikální formu transmediality, kdy jsou diváci vedeni k různému čtení jednotlivých událostí založeném na tom, zda sledují internetovou nebo televizní verzi seriálu.

Není to jen rozšíření vyprávění, které transmedialita nabízí. Pomáhá také lépe vykreslit charaktery postav a emoce, které prožívají, nebo mnohem více reflektují vzájemné vztahy. To se děje skrz nejrůznější citáty, které postavy sdílí na Instagramu, ať se jedná o motivační v případě Vilde, nebo citáty z filmů či písní, které popisují aktuální situace, ve kterých se hrdinové nacházejí. Ještě více jsou charaktery rozvíjeny v konfrontaci s ostatními v hromadných chatovacích skupinách. A ačkoli veškeré charaktery jsou velmi dobře rozvíjeny i v rámci omezeného narativu zprostředkovaného kamerou, jejich projev je umírněn. Postava Vilde je pomocí videí vykreslována jako naivní dívka s problémy se sebedůvěrou, které zakrývá přehnaným exhibicionismem. S ohledem na ostatní zdroje jsou v tomto případě její vlastnosti ještě umírněny. V konverzacích působí ještě více naivním dojmem, téměř až přihlouple. Noora zase umocňuje svůj feministický postoj k světu, ve kterém žije a není tak přesvědčivě konfrontována s ostatními názory, nad kterými by se zamýšlela, jak je tomu pouze v samotném seriálu. Některé postavy, které jsou v základním narativním vyprávění spíše upozaděny, máme možnost poznat především díky transmedialitě. Příkladem je Linn, která má díky konverzacím na chatu daleko větší prostor, a proto není jen dívkou, která zabírá gauč ve sdíleném bytě. Díky zprávám je vykreslena jako velmi ohleduplný a citlivý člověk, který je ochotný udělat pro své přátele spoustu věcí.

ZÁVĚR

Během práce na analýzách jednotlivých částí seriálu Skam jsem narazila na problémy, které nakonec ukázaly, že se jedná o mnohem komplikovanější dílo, než se na první pohled zdá. Tato komplikovanost je způsobena již samotnou výstavbou pořadu, kdy je problematické nalézt odpovědi na primární otázku o určení hlavních postav seriálu, až po odhalená omezení ze strany producentů o informovanosti v rámci transmediálního vyprávění.

V první části analýzy jsem se soustředila na žánrové určení díla. Z producentského zařazení jsem následně potvrdila, že ve Skam lze nalézt prvky mýdlové opery a sociálního realismu. Dá se říct, že se jedná o denní mýdlovou operu, protože je uveřejňován v průběhu dne v reálném čase. Důležité je také jeho cílení na dívčí publikum. Ve prospěch mýdlové opery hovoří i zasazení začátku seriálu do již rozběhnutého narativu. S tím souvisí i odkazování na minulost, které je součástí vyprávění. Mýdlová opera bývá konfrontována s realismem, kdy má jít o obraz světa založeného na skutečné observaci. Tomu Skam odpovídá už vzhledem k sociologickému průzkumu, který mu předcházela a na němž je seriál založen. K realismu navíc přispívá i uveřejňování jednotlivých klipů ve stejném čase, kdy se odehrává ve fikčním světě a tento čas je totožný s časem reálným.

Nejen prvky realismu spojeného s mýdlovou operou jsou v seriálu přítomny, ale také témata a formální aspekty spojované se sociálním realismem, jak je chápán ve filmové teorii. Z tematického hlediska jsou nejvíce probírány problémy spojené s islámem. Jedná se o jeho přijímání v západní společnosti, skloubení dvou odlišných životních stylů, se kterým se musí potýkat mladá generace muslimů žijících v Norsku, ale také mezigenerační konflikty, kdy generace rodičů jsou přistěhovalci z arabských zemí, zatímco děti se již narodili v Norsku a obě generace se tak dostávají do střetu odlišných kultur, ve kterých jsou zvyklé žít.

Dalším tématem, reflektovaným v souvislosti se společností, je zaměstnanost rodičů. Ti nejsou přítomni u výchovy svých dětí, mnohdy o ně ani nejeví zájem. Dospívající jsou odkázáni na život na sdílených bytech, kdy jim jdou od rodičů pouze peníze nebo se potýkají se samotou ve vlastních domech, kdy rodiče kvůli zaměstnání vídají jen zřídka.

Naopak s producentským zařazením týkajícím se sitcomu nelze u Skam souhlasit. Už samotná podstata žánru, kterou je situační humor, je přítomna zřídka. Odlišný je i způsob natáčení. Zatímco u sitcomu se využívají převážně interiéry a omezený počet scén, Skam se ve velké míře natáčí v exteriérech a prostředí je neomezené. Přestože jsou typická místa, kde se odehrává velká část děje, s některými prostory se setkáváme jen jednou během celého seriálu. Nedá se také mluvit o tom, že by se v příběhu objevovala malá skupina stabilních postav, na které je zaměřena rovnoměrně pozornost během všech dílů, ani že by díly disponovaly stabilní délkou.

Mé zařazení do teen drama se naopak potvrdilo a dalo by se říci, že z hlediska všech analyzovaných žánrů do něj seriál Skam spadá nejvíce. Hlavní podstatou teen dramatu je přítomnost adolescentů v hlavní roli a zaměření se na ně. Určení hlavních rolí bylo k povaze vyprávění obtížné. Obě varianty, se kterými jsem pracovala, tedy že za hlavní postavy se dá považovat pětice dívek, nebo čtyři postavy, na které je zaměřena pozornost v rámci jednotlivých sérií, splňují podmínku, že se jedná o teenagery. Bývá zvykem, že se v žánru objevují i postavy dospělých. V tom se Skam trochu vymezuje, protože s dospělými postavami se pracuje velmi zřídka. Když už jsou přítomny, tak je na ně nahlíženo kriticky, vzhledem k jejich převážné absenci ve výchově dětí. V opozici k této kritice stojí rodina hrdinky Sany, která je naopak funkční. Po tematické stránce splňuje Skam zaobírání se láskou, sexem, těhotenstvím, znásilněním i psychickými nemocemi. Téma lásky je řešeno v různých fázích a s rozdílnými problémy v jednotlivých sezónách. U sexu se setkáváme s velmi otevřeným vztahem k němu i pravými opaky, kdy ho dívky odmítají. U psychických poruch se, kromě pro žánr typického problému s příjmem potravy, ve větší míře řeší bipolární porucha a její důsledky ve vztazích. Zajímavým prvkem je práce s odkazováním na sledování televizní a filmové tvorby jako součástí životního stylu mladistvých.

Oproti angloamerickým pořadům stejného žánru se pracuje odlišně s prostředím školy. Není brána jako místo, kde funguje určitá hierarchie mezi postavami. Jediné dělení, se kterým se setkáváme, je na jednotlivé russebus skupiny a na skupiny se studijním zaměřením. Absentuje tu prvek sportovních hvězd a roztleskávaček jako hvězd školy. Tělocvična, jako místo charakteristické pro tyto postavy, se v celém díle objevuje jen jednou. Ze školy se využívají

převážně chodby, jídelna, schodiště a v malém množství třídy. Více se děj odehrává před samotnou budovou. Setkáváme se i s dalšími prostory typickými pro teen drama, jako domov a pokoje hrdinů. Ve velkém je využíván virtuální prostor internetu a sociálních sítí.

Dále jsem ve své práci analyzovala užití zvukové stopy v jeho vztahu k naratologické konstrukci. Populární hudba je často využívána u teen dramatu k identifikaci postav. S diegetickou zvukovou stopou tohoto typu se ale ve Skam pracuje opatrně. Více než v samotném seriálu je na písničky a interprety odkazováno v prostoru ostatních médiích. Skam hodně pracuje s tichem a přirozenými zvuky diegetického světa. Intenzivněji je využita nediegetická hudba. Ta má tři hlavní funkce-navozuje atmosféru, popisuje emocionální a myšlenkové procesy postav a je komentátorem probíhající akce. V jednom případě je dokonce spojena s výrazovými prostředky, kdy text písničky odkazuje ke zpomalenému záběru, zatímco je tato funkce užitá v obrazové stopě. V pořadu absentuje úvodní melodie doprovázející titulkovou sekvenci, pouze v některých dílech televizní verze seriálu lze nalézt jednoduchý hudební motiv doplňující rekapitulaci scén z minulých dílů.

Práce s titulkovou sekvencí se liší v závislosti na způsobu distribuce. Zatímco v televizní verzi je přítomna úvodní titulková sekvence, v internetové verzi nic takového nenalezneme. Ovšem i v televizi jde o pouhé minimalistické provedení, kdy nás titulky pouze informují o názvu pořadu. Nenacházíme zde žádné informace o hercích, tvůrčím týmu ani žánru, které se ve většině případů v úvodních titulcích objevují. Informace o tvůrcích jsou divákovi zprostředkovány až v závěrečných titulcích na konci epizody v televizní verzi. Liší se také titulky uváděné u jednotlivých klipů, ze kterých je pořad složen. V televizi upozorňují na časové zařazení jednotlivých událostí, zatímco na internetu je každá část pojmenována podle tématu, kterým se zabývá. Na konci jednotlivých sezón se také nachází titulek zprostředkovávající komunikaci producentů k divákům. Kromě první sezóny je přítomen vždy. Více jak informativní funkci lze titulkové sekvenci přiřadit způsob budování si značky, neboť právě minimalistická koncepce černého podkladu se žlutým písmem se stala jedním z poznávacích znaků Skam.

Zabývala jsem se i pilotní epizodou. Ta představuje většinu postav, se kterými se divák setkává v průběhu celého seriálu. Nepředkládá však všechny.

Absentuje Sana, jedna z hlavních postav seriálu, ale také William či Even, kteří jsou důležití pro vývoj vyprávění druhé, respektive třetí série. Z důvodu, jak je pracováno se syžetem, jsem byla nucena analyzovat nejen pilot celého seriálu, ale první díly každé ze sérií. To bylo nutné zvláště proto, že se jednotlivé série soustředí na jinou z postav a na problémy kolem ní. Nejdůležitějších je několik desítek vteřin na začátku těchto epizod, ze kterých se dozvídáme základní témata, která se budou v sezóně řešit a které nám představí ústřední postavu. Ne všechny zápletky a témata jsou ale představeny s úvodními díly, spousta z nich se krystalizuje v průběhu vyprávění.

Závěrečnou částí mé práce je analýza transmediálního vyprávění. Postupně jsem zjistila, že ačkoli je přístupné velké množství částí narativu na jednotlivých médiích, s některými prostředky se již není možné seznámit a má analýza tak nemůže být zcela kompletní. Jedná se především o příspěvky na InstaStories, které pro svou časově omezenou přístupnost po dobu 24 hodin již v dnešní době nelze zařadit do analýzy. Jak přispívali k budování narativu se tedy již nikdy nedozvíme. Podobný problém nastal i s účty na sociální síti Facebook, kde došlo k jejich smazání. Musela jsem si tedy vystačit s příspěvky na sociální síti Instagram a chatovací službě Messenger, stejně tak s těmi málo příspěvky z Facebooku, které uveřejnili tvůrci na internetových stránkách.

Pomocí Instagramu byl rozvíjen fikční svět ještě před samotným začátkem seriálu. Na několika profilech byly představeny některé postavy, jejich zájmy, vztahy mezi nimi, škola, kterou navštěvují a do jejíhož okolí je situován děj. K těmto příspěvkům diváci nebyly vedeni producentským týmem, jejich nalezení tak spočívalo na aktivitě každého zvlášť. Díky nim tak mohl být seriál zasazen do již rozběhlého narativu a dodává to postavám i příběhu na realističnosti.

Vyprávění skrz různá média je využito několika různými možnostmi. V prvé řadě vyplňuje fikční svět mezi jednotlivými klipy, kdy jsme svědky konverzací mezi postavami o tématech známých ze seriálu. Pomocí transmediality jsou také uveřejněny informace o událostech, jejichž existence je jinak v narativu seriálu zatajena. Dále vytváří mnohem ucelenější průběh některých situací, které se v seriálu řeší. Ty jsou ve videu mnohdy zjednodušeny a zprostředkovány jen útržkovitě v počáteční a závěrečné části. Díky transmedialitě jsou také lépe

vykresleny charaktery a emoce některých postav a mnohem větší prostor tam dostávají postavy epizodické.

Ačkoli je možné sledovat pouze televizní verzi seriálu bez zdrojů z přidružených médií, je znalost fikčního světa velmi omezena a divák tím přichází o informace, které by mu v některých případech pomohly se lépe orientovat v příběhu. Na druhou stranu se setkáváme s omezením ze strany producentů v prostoru chatovacích konverzací, kdy jsou zveřejněny pouze messengerové zprávy centrálních postav jednotlivých sérií. O komunikaci mimo ně tak divák nemá přehled. A proto, i přes veškeré snahy o rekonstrukci příběhu skrz všechna média, je fikční svět stále zahalen nezodpovězenými otázkami.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny

1. Art Vandeley. Gutten som ikke klarte å holde pusten under vann. In: *YouTube* [online]. [vid.30.4.2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=UC9fh2zy6eI>.
2. FALDALEN, Jon Inge. *Nerven i „Skam“ skal være sterk og relevant* [online]. 4.4.2016 [cit.20.11.2017]. Dostupné z: <https://rushprint.no/2016/04/nerven-i-skam-skal-vaere-sterk-og-relevant/>.
3. *Glee* [TV seriál]. Created by: MURPHY, Ryan, FALCHUK, Brad, BRENNAN, Ian. USA, 20th Century Fox Television, 2009-2015.
4. Instagram. *eliasfraoslo* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/eliasfraoslo/>.
5. Instagram. *ellevillevilde* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/ellevillevilde/>.
6. Instagram. *evamohn2* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/evamohn2/>.
7. Instagram. *chrisschistad* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/chrisschistad/>.
8. Instagram. *ingrid_tgif* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: https://www.instagram.com/ingrid_tgif/.
9. Instagram. *isakyaki* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/isakyaki/>.
10. Instagram. *jonas9000* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/jonas9000/>.
11. Instagram. *kossegruppa2017* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/kossegruppa2017/>.
12. Instagram. *loglady99* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/loglady99/>.
13. Instagram. *magnussonwilliam* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/magnussonwilliam/>.
14. Instagram. *reggismeggis* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/reggismeggis/>.

15. Instagram. *saranors* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/saranors/>.
16. Instagram. *stas_a_vaere_chris* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: https://www.instagram.com/stas_a_vaere_chris/.
17. Instagram. *therealsanabakkoush* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/therealsanabakkoush/>.
18. Instagram. *theriotclub2016* [online]. Menlo Park: Facebook, ©2018 [vid.2.4.2018]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/theriotclub2016/>.
19. NRK. *Skam.p3.no* [online]. Oslo: NRK, ©2018 [cit. 27.4.2018]. Dostupné z: <http://skam.p3.no/>.
20. PICKARD, Michael. Norway feels Shame [online]. 26.8.2016 [cit.20.11.2017]. Dostupné z: <http://dramaquarterly.com/norway-feels-shame/>.
21. *Romeo+Juliet* [film]. Directed by Baz LUHRMANN, Baz. USA: Bazmark Productions, 1996.
22. *Skam*. [TV seriál]. Created by: Julie Andem. Norsko, NRK P3, 2015-2017.
23. YouTube. *Hei briskeby* [online]. San Bruno: YouTube, ©2018 [vid. 5.4.2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/channel/UChJ0N6lzha5mQP2bWuSWBvg>.

Literatura

1. ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion, SURKAMP, Carola. Towards a Narratology in TV Series. In: ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion (ed.). *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, str.1-43. ISBN: 978-1-4039-9605-3.
2. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu.Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění a Nakladatelství Lidové noviny, 2011, str. 365-370. ISBN: 978-80-7331-207-7.
3. BROWN, Julie. Ally McBeal's Postmodern Soundtrack [online]. In: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2 (2001), str. 275-303. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3557483>.

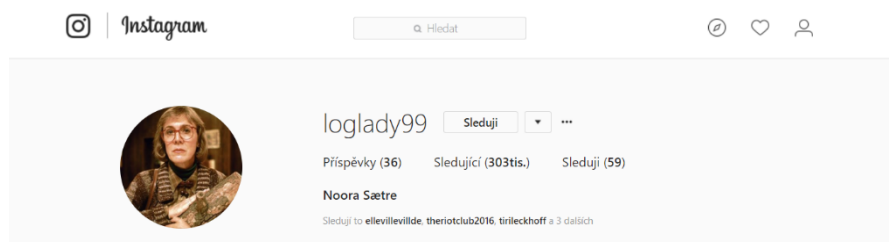
4. BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. New York: Routledge, 2012, str.21-96. ISBN 978-0-415-88328-3.
5. BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York: Routledge, 2010, str.26-69. ISBN: 978-0-415-96512-5.
6. CHATMAN, Seymour. New Directions in Voice-Narrated Cinema. In: HERMAN, D. (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1999. Zmíněné v: ALLRATH, Gabby, GYMNICH, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, str.16. ISBN: 978-1-4039-9605-3.
7. CORSARO, William A., JOHANNESSEN, Berrit O. *Collective Identity Intergenerational Relations, and Civic Society: Transition Rituals Among Norwegian Russ* [formát pdf]. 28.8.2013 [cit.20.3.2018]. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0891241613498419>.
8. CREEBER, Glen. It's not TV, its' online drama: The return of the intimate screen. In: *International Journal of Cultural Studies*. 2011, roč.14, č.6., str. 591-606, DOI: 10.1177/1367877911402589.
9. HARTLEY, J. Situation Comedy, Part1. In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.96-98. ISBN: 978-1-84457-526-8.
10. JORDAN, Marion. Realism and Convention. In: Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Paterson and John Steward (ed.) *Coronation Street*. Londýn: BFI,1981. Zmiňované v MCCARTHY, Anne. Realism and soap opera. In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.76-82. ISBN: 978-1-84457-526-8.
11. JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press, 2006. Zmíněné v: MIKOS, Lothar. Television drama series and transmedia storytelling. *Northern Lights*. 2016, č.14, str.50. DOI: 10.1386/nl.1447_1.
12. KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016, str.35-41. ISBN 978-80-7470-146-7.
13. LEHTONEN, Mikko. Oh no, man's land. Theses on intermediality. *Nordicom Review* [formát pdf]. 2001, roč.22, č.1, str. 71-83. ISSN:0349-6244. Dostupné z: http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/28_lehtonen.pdf.

14. MCCARTHY, Anna. Realism and soap opera. In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.76-82. ISBN: 978-1-84457-526-8.
15. MIKOS, Lothar. Television drama series and transmedia storytelling. *Northern Lights*. 2016, č.14, str.47-64, DOI: 10.1386/nl.1447_1.
16. MILLS, B. Studying Comedy? In.: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.89-90. ISBN: 978-1-84457-526-8.
17. MITTELL, Jason. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015, str.55-83, 292-306. ISBN 978-0-8147-6960-7.
18. MOSELEY, Rachel. Teen drama. In: CREEBER, Glen (ed.) *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2015, str.38-43. ISBN: 978-1-84457-526-8.
19. PEARSON, Roberta E., SIMPSON, Philip (ed.). *Critical dictionary of film and television theory*. London: Routledge, 2001, str.371-376. ISBN 0415162181.
20. PHAM, Annika. *Skam gets Danish Theater Spin-off* [online]. 25.4.2017 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/skam-gets-danish-theatre-spin-off>
21. PHAM, Annika. *Skam to be remade in France, Italy, Germany, Spain, the Netherlands* [online]. 16.8.2017 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/skam-to-be-remade-in-france-italy-germany-spain-the-netherlands>.
22. VESTRHEIM, Emma. *Julie Andem to bet he showrunner for the US version of SKAM* [online]. 12.11.2017 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <https://www.cinemascandinavia.com/julie-andem-to-be-the-showrunner-for-the-us-version-of-skam/>.
23. VESTRHEIM, Emma. *SKAM spinoff underway in Western Norway* [online]. 3.4.2018 [cit.11.4.2018]. Dostupné z: <https://www.cinemascandinavia.com/skam-spinoff-underway-in-western-norway/>.

SEZNAM PŘÍLOH

1. <Instagramový účet loglady99>
2. <Intertextuální odkaz na Instagramu>
3. <Grafický design úvodních titulků>
4. <Mezitulky v online a televizní verzi>
5. <Datum a čas zveřejnění úvodního klipu>

1. <Instagramový účet loglady99>



2. <Intertextuální odkaz na Instagramu>



3. <Grafický design úvodních titulků>

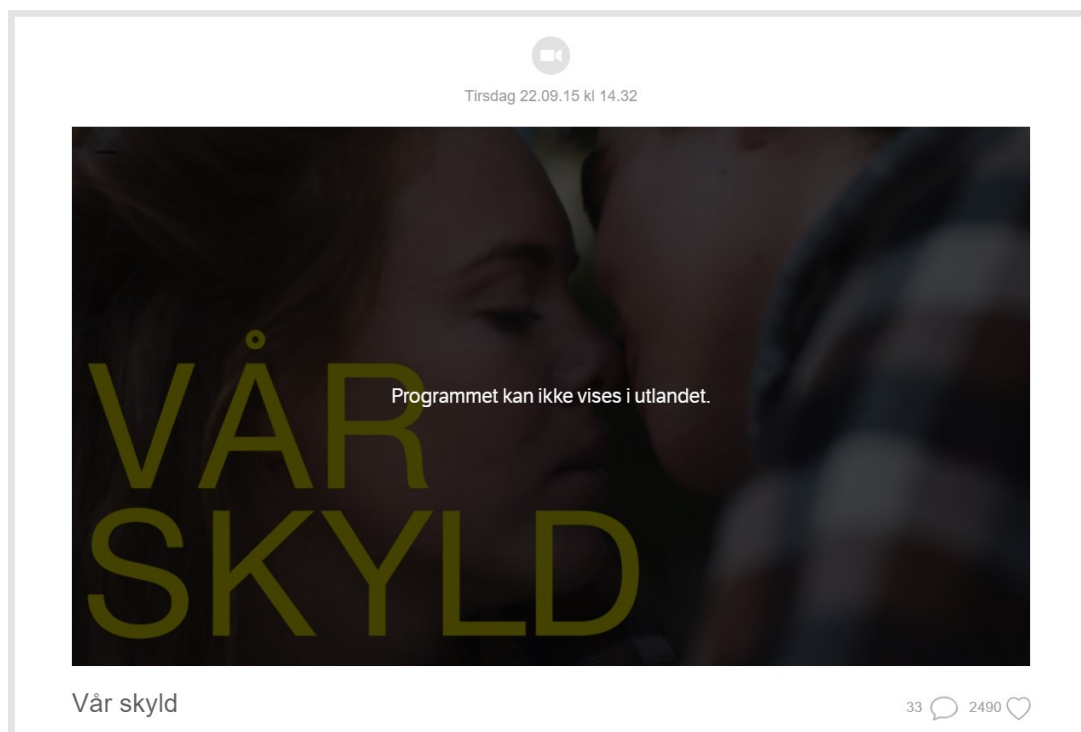


4. <Mezitulky online a televizní verze>

Mandag 3.10.16 kl 11.40



5. <Datum a čas zveřejnění úvodního klipu>



NÁZEV:

Skam: žánrová analýza a (trans)mediální vyprávění

AUTOR:

Martina Dutá

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předmětem práce je analýza žánrových konvencí a způsobu transmediálního vyprávění internetové seriálu Skam z produkce norské veřejnoprávní televize NRK. V rámci žánrové analýzy se zaměřuji na analýzu žánrů přisouzených Skam producenty pořadu a současně se snažím nalézt další možné žánrové zařazení. Věnuji se i zvukové stopě pořadu v souvislosti s analyzovanými žánry. Dále se zabývám titulkovou sekvencí a využitím mezititulků v odlišných druzích médií. Zabývám se i úvodní epizodou seriálu, kde hledám témata pro děj v celém seriálu. Kvůli konstrukci na čtyři série, kdy se každá primárně věnuje jiné hlavní postavě, analyzuji úvodní epizody všech řad. V poslední části se věnuji způsobu transmediálního vyprávění a jeho funkci ve vývoji narativu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Skam, žánrová analýza, online drama, transmedialita

TITLE:

Skam: the genre analysis and (trans)media storytelling

AUTHOR:

Martina Dutá

DEPARTMENT:

The Department of Theater, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of the thesis is the analysis of genre conventions and the way of transmediate narration of internet series Skam from the production of Norwegian public service television NRK. As part of genre analysis, I focus on the genre classification assigned to the producers of the program and at the same time I try to find other possible genre classification. I also work on the role of the soundtrack in the genre-related series. I also analyze the title sequences and the use of intertitles in different kind of media and opening episodes of seasons, where I look for the important themes for whole narration. In the last part of my thesis I deal with the way of transmedial narration and its function in narrative development.

KEY WORDS:

Skam, genre analysis, online drama, transmediality